EDMUND HILDEBRANDT

WATTEAU

DIE FÜHRENDEN MEISTER

ANTOINE WATTEAU

VON

EDMUND HILDEBRANDT

ZWEITE AUFLAGE

IM PROPYLÄEN-VERLAG / BERLIN

1923

Alle Rechte vorbehalten

Einband von Hugo Steiner-Prag

Copyright 1922 by Propyläen-Verlag G. m. b. H. in Berlin

Printed in Germany

DEN FREUNDEN

FRIEDRICH BIRNMEYER

DR. MED. IN DURLACH

ALICE SCHLESINGER

BERLIN

IN DANKBARKEIT

1. Watteau und Julienne. Stich von Tardieu.

V O R W O R T

UM DAS WESEN DER KUNST ZU VERSTEHEN, HALTE ICH ES FÜR UNABLÄSSLICH NOTWENDIG, DASS MAN VOR ALLEN DINGEN DEN KÜNSTLER VERSTEHE, DENN OHNE DIESEN GIBT ES KEINE KUNST. *H. v. MARÉES*
(AN FIEDLER 29. 1. 1882)

AM 18. Juli 1921 waren zweihundert Jahre vergangen, seit der alte „Maître des fêtes galantes" die farbenseligen Augen schloß.

Dem Menschen Watteau wurde das Schicksal Raffaels zuteil, nach einem karg bemessenen Lebenslauf von siebenunddreißig Jahren auf der Höhe des Schaffens abberufen zu werden. Der Künstler teilte das Schicksal Rembrandts, nach seinem Tode in eine anderthalb Jahrhunderte währende Vergessenheit zu sinken.

Als Frankreich ihn schon zu verleugnen begann, sammelte Preußens größter Herrscher mit Eifer seine Werke.

Seit fünfzig Jahren sind Watteaus Schöpfungen fester Besitz der europäischen Kulturwelt. Frankreich und Deutschland haben gleichen Anteil an seiner Wiedererweckung. Doch hat die Wissenschaft noch viel zu tun, um sein historisches Bild von allen Nebeln zu befreien.

Die folgenden Blätter wollen einen geringen Teil zu dieser Arbeit beitragen, sehen ihr Ziel jedoch nicht in einer heute weniger denn je erreichbaren Vollständigkeit des Materials, sondern in einer möglichst erschöpfenden Gesamtcharakteristik des Menschen und Künstlers. Mit diesem Programm dürfen sie sich in gleichem Maße an den weiten Kreis der Kunstfreunde wenden, wie an den engeren der fachwissenschaftlich interessierten Leser. Letzteren im besonderen ist das historisch-kritische Kapitel (III) und der Anhang zugedacht.

Unseren Zeiten scheint die Kunst des Meisters ferner zu liegen denn je. Das Getändel verliebter Pärchen, das den Hauptinhalt seines Schaffens ausmacht, will sich nur schlecht in den Ernst unserer Tage fügen. Doch es gilt, vom äußeren Stoff zum inneren Gehalt vorzudringen. Da enthüllt sich auch diese Künstlervita als Tragödie. Die nur scheinbar ewigheitere Welt derWatteauschen Liebespärchen ist unter tausend Schmerzen geboren. Die Gewähr für ihre Ewigkeitsdauer liegt darin, daß sie aus Tiefen zum Licht emporwuchs wie die Mozarts.

Das Reich des alten Régence-Meisters ist kleiner als die Welt des umfassenderen deutschen Genius, aber nicht minder beglückend. Auch sie kann der nach Ruhe und Entspannung lechzenden Menschheit zur Oase werden. Denn was gibt es im ganzen Reich der Erscheinungen Beseligenderes und Befreienderes als den Traum — das Kind — das Spiel?

Edmund Hildebrandt

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort . . . . . S. 9

I. Der Künstler und sein Werk . . . . . S. 14—40
Die Fahrt nach Cythere . . . . . S. 18
Der Dichter . . . . . S. 21
Der Maler . . . . . S. 34
Der Zeichner . . . . . S. 36

II. Meisterwerke aus drei Perioden . . . . . S. 41—66
Indifférent und Finette . . . . . S. 43
Gilles . . . . . S. 47
Das Firmenschild des Gersaint . . . . . S. 56

III. Die Entwicklung (Historisch-kritischer Teil) S. 67—124
Biographische Übersicht . . . . . S. 69
Die Watteau-Literatur . . . . . S. 70
Anfänge . . . . . S. 74
Der eigene Stil . . . . . S. 93
Gillot und das Theater . . . . . S. 93
Komposition . . . . . S. 98
Kolorit . . . . . S. 108

IV. Der Mensch Watteau . . . . . S. 125—144

V. Watteau in der Geschichte . . . . . S. 145—160

Anhang: Der unbekannte Watteau . . . . . S. 161—171

Verzeichnis der Abbildungen . . . . . S. 172

Register . . . . . S. 175

I

DER KÜNSTLER UND SEIN WERK

Kaum ein Kapitel der ganzen Weltgeschichte ist dem modernen Zeitempfinden fremder geworden als die Ära Ludwigs des Vierzehnten. Wer heute von den historisch Interessierten innerhalb und außerhalb Deutschlands das Bedürfnis fühlt, sich aus den Wirren einer gestaltlosen Gegenwart in die hohen Hallen der Geschichte zu flüchten, wird zu allerletzt in die Regionen von Versailles sich verirren, wo jedes wärmere Gefühl und jeder tiefere Gedanke an den Marmorwänden höfischer Konvention sich totläuft. Es ist nicht das Gespenst des toten Imperialismus, das uns schreckt. Die Tage des kaiserlichen Rom sind den Gebildeten wie den Gelehrten in ganz Europa vertrautere Reviere als die Epoche des Roi Soleil, obgleich ein fast zehnmal längerer Zeitraum uns von ihnen trennt. Ja selbst ein Gewalthaber des ältesten Orients darf heute unseres Interesses sicherer sein als der Beherrscher jener theatralischen Scheinwelt der Perücken und Kothurne. Der Grund ist: es fehlte der Epoche bei allem Glanz der zeitlichen Erscheinung das volle Ausmaß geistiger Monumentalität, das über die Jahrtausende fortwirkt. Ihr Licht war blendend, aber es strahlte nicht aus der Tiefe. Der Begriff des Allgemein-Menschlichen war ihr nicht unbekannt, aber er schlummerte in den Tiefen des Unbewußten, niedergehalten von einer kaum durchdringlichen Schicht historischer Konvention und Repräsentation, aus der ihn erst im folgenden Jahrhundert die gemeinsame Arbeit französischer, deutscher und englischer Geister erlöste. Was die drei Vierteljahrhunderte füllende Regierung des Sonnenkönigs an Ewigkeitswerten hervorgebracht hat, ist aus dem tiefsten Gegensatz zum Geist der Zeit entsprungen. Zwei einsame Namen repräsentieren diese Werte vor der Nachwelt. Ihnen allein von all den Größen jenes Säkulums huldigt sie noch heute. Am Beginn der Ära Ludwigs des Vierzehnten steht Molière, an ihrem Ende Watteau.

Der Sonnenkönig stirbt 1715, das heißt zwei Jahre vor der Vollendung der „Insel der Cythere“, des Hauptwerks Watteaus, der nach dieser Großtat nur noch vier Jahre zu leben hatte. Der Mensch Watteau ist somit ein Zeitgenosse des „Grand siècle“, der Künstler ihr denkbar größter Antipode.

Die Kunst Watteaus spottet, wie alle wahrhaft großen historischen Phänomene, der Erklärung aus einem zeitlichen „Milieu". Dem Kulturhistoriker jener Tage bietet das Studium dieses Meisters eine ebenso geringe Ausbeute wie das des Masaccio für die beginnende Frührenaissance. Diese Rolle des künstlerischen Interpreten der allgemeinen Zeitstimmung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt seinen Nachahmern und vor allem Boucher zu, dem von der gedankenlosen Nachwelt der unverdiente Ruhm zuteil geworden, einer äußerlichen Ähnlichkeit der Themata wegen mit dem geistig, künstlerisch und ethisch diametral entgegengesetzt organisierten Watteau in einem Atem genannt zu werden. Wer dieses Zeitliche in Watteau sieht, erkennt nur die Außenseite seiner Kunst, nicht den Kern. Zur historischen Deutung dieser köstlichsten Blüte im Zaubergarten des Dixhuitième können weder die Neigungen der Kunstliebhaber der Zeit zu Teniers und anderen Kleinmeistern der vlämisch-holländischen Schule noch die geringen Spuren einer stofflich gleichfalls auf das Genre und das Idyll gerichteten zeitgenössischen Produktion genügen. Solchen Parallelen darf höchstens der Wert historischer Streiflichter zugebilligt werden, die den Zentralpunkt des Phänomens im Dunkel lassen. Auch das koloristische Problem berührt nicht die innersten Tiefen. Die Erscheinung Watteaus im ausgehenden Zeitalter des Sonnenkönigs bleibt trotz ihres engen stilistischen Zusammenhangs mit der Régence ein Rätsel, seine Kunst nach Form und Inhalt eine Episode, die nur von einem kleinen Häuflein erlesener Dilettanten begriffen und wirklich erlebt, von der folgenden Generation bereits vergessen und von der nächstfolgenden in Acht und Bann erklärt wurde.

Watteaus Kunst enthält alles, was dem Grand siècle fehlte. Sie schöpft aus Tiefen, die jener wesentlich auf Oberflächenkultur basierenden Epoche unerreichbar waren. Sie repräsentiert vollwertige Dichtung, wo jene Literatur bot. Ein Blick auf Mignards Apotheose (Abb. 3) zeigt, was jene Zeiten unter „Poesie" verstanden. Obgleich dieses wie viele andere Bilder des Künstlers gegenüber der Louisquatorze-Malerei strengerer Observanz vom Schlage Lebruns eine mildere, zeichnerisch sowohl wie koloristisch weichere Note

2. Die Fahrt nach Cythere. Paris, Louvre.

vertritt, liegen zwischen diesem Werk und der „Cythere“ des Watteau Welten (Abb. 2). Dort spricht der Hofpoet, der mit gelehrten Allegorien, in der Formensprache eines traditionellen italienisierenden Klassizismus, der gesellschaftlichen und intellektuellen Elite seiner Zeit Komplimente macht, hier der gottbegnadete Dichter, der den Traumerlebnissen der eigenen Phantasie sichtbare Gestalt verleiht, der ein neues Reich von Fabelwesen entdeckt, die vor ihm kein menschliches Auge erblickt hat und die dennoch Mit- und Nachwelt in den Bann ihrer herz- und sinnbetörenden Formen- und Farbenrhythmik zu ziehen wissen. Dem Verstandesprodukt des Künstlergelehrten tritt das persönliche Erlebnis eines heißen Herzens gegenüber, dem Kulturprodukt aus entlehnten Formen die Neuschöpfung eines Genies, das als Poet, als Zeichner, als Maler eigene Wege beschreitet, die keiner vor und keiner nach ihm begangen.

Die Fahrt nach Cythere.

Watteaus „Embarquement pour Cythère“, der Zug der geputzten Schäferpaare ins ferne Paradies der Liebe, ist das Sinnbild der eigenen, nie erfüllten Sehnsucht eines Träumers. In den verschiedenen Etappen der Liebeswerbung auf dem Bilde ersättigen sich die geheimen Wünsche eines Enterbten, der in seinen Phantasien Ersatz für das sucht, was ihm die Wirklichkeit versagte. Alles in diesem Bilde ist Traum. Natur und Menschen entstammen einer Welt, die außer im Gehirn ihres Schöpfers nie und nirgends Realität besaß. Wie diese Pilger sich gebaren, ihre Kleider, ihre Gesten, die verschiedenen Stadien und Temperamente ihres erotischen Verlangens sind Watteaus eigenste Erfindung. Nur darin ist er „bedingt“, daß all diese Einfälle auf keinem andern Boden wachsen konnten als auf dem Frankreichs, das in den folgenden Jahrzehnten sich zu dem klassischen Lande des Frauenkultus und der ästhetischen Hochblüte der Geselligkeit zu entwickeln begann. Watteaus Dichtungen wirken wie eine Vorahnung der kommenden Dinge. Hierin beruht ihr hoher kulturhistorischer Wert, nicht in den Kostümen und den Vorgängen an sich. Mit dem prophetischen Instinkt

3. Mignard, Ludwig XIV. als Endymion, von Nymphen umgeben.

des Genies entschleiert er das Antlitz der folgenden Generation, wie am Ende des Jahrhunderts sein Antipode David in den „Horatiern" die Gefühle und Gedanken der Revolutions-Ära vorausnimmt. Äußerlich dokumentiert sich diese geistige Vaterschaft darin, daß zehn Jahre nach Watteaus Tode das Kostüm seiner Frauen die Modetracht der Zeit wird.

Der Zauber des Cytherebildes bedarf kaum des Interpreten. Der Reiz der Erfindung wie der Durchführung erschließt sich einem jeden, der Herz und Ohren für echte Poesie besitzt.

Im Mittelgrunde links — die Komposition wird von der großen Diagonale des Bergrückens getragen — ergeht sich der Chor der Namenlosen, die Masse der glücklichen Teilnehmer, die, bereits mit sich einig, sich zum Besteigen der Barken anschicken. In den drei Gruppen des Vordergrundes dagegen gewinnt das Werben und Gewähren — ein Versagen gibt es nicht — individuelle Gestalt. Der Reigen beginnt mit dem Pärchen rechts, wo die Werbung noch im schüchternen Pianissimo vorgebracht wird und der Erfolg noch auf einige Augenblicke ungewiß erscheint: der Kavalier muß

seine ganze Überredungskunst aufbieten, um diese Unschuld zum sicherlich ersten Ausflug ins Reich der Liebesgöttin zu verleiten. Kein Wunder, daß gerade diesem Pärchen Gott Amor selbst seine Aufmerksamkeit schenkt. Im Sammetwams und Seidenhöschen am Boden hockend ist er gerüstet, selbst als jüngster Pilger den Zug zu begleiten, und sein wohlgefüllter Köcher neben ihm bürgt für weitere Taten noch während der Fahrt. Neben und vor ihm ist die Situation bereits geklärt; der letzte schwache Widerstand ist vom glücklichen Sieger spielend gebrochen. Im Hauptpaar endlich zeigt sich die Erfüllung: der Besitz der reifen, fast überreifen Frucht. Die Dame, die den Weg ins Paradies nicht zum erstenmal beschreitet, läßt sich durch das Drängen des Kavaliers nicht abhalten, ihr Interesse den jungen Gefährtinnen zuzuwenden; die Meisterschaft ergötzt sich am Debut der Anfängerinnen.

Mit dem Anstieg der Figurengruppen hält das Gelände gleichen Schritt. Die Bodenwelle steigt mit den menschlichen Figuren und fällt dort, wo deren Höhepunkt erreicht ist, abwärts. Der Blick wird frei für den Mittelgrund, wo die Pärchen, schon völlig mit sich einig, nur noch die letzten Vorbereitungen der luftigen Bemannung abwarten, um die Fahrzeuge zu besteigen. Zwischen dem nahen Ufer und der in lichtem Dämmer verschwimmenden Ferne breitet zu Füßen eines mächtigen Gebirgsstocks der schimmernde See das leuchtende Silbergrün seines Wasserspiegels aus. Rechts jedoch, auf der dunklen Hälfte des Bildes, taucht aus dem Waldesdickicht das steinerne Antlitz der Frau Venus auf, den Schaft der Herme von purpurglühenden Rosen umwunden, halb Götterbild, halb Menschenkind, ein antiker Torso in nordischer Frisur, mit dem Lächeln olympischer Selbstzufriedenheit herabschauend auf das alte, ewig junge Spiel der Geschlechter zu ihren Füßen. Diese Venusherme kann als Symbol des Geistes der ganzen malerischen Dichtung und der Watteauschen Kunst überhaupt gelten. Sie repräsentiert jene Vereinigung von Phantastik und Realität, jene innige Verkettung von Traum und Wirklichkeit, die es unmöglich macht, beide Elemente zu scheiden: die Kunst höchster Synthese, die nur dem Genie erreichbar, im ganzen 18. Jahrhundert nie wiederkehrt.

Das zweite Wunder dieser Märchenwelt ist die Farbe. Auch sie ist die Schöpfung eines Dichters, und nur ein Dichter kann ihren Zauber annähernd in Worte zu kleiden versuchen. Den ersten Entdeckern der Watteauschen Kunst, den Brüdern Goncourt, gebührt an dieser Stelle das Wort, ehe wir selbst versuchen, mit der kühleren Sprache der historischen Kritik in diese Mysterien einzudringen:

„Wie hier der ganze Hintergrund von durchsichtig goldbraunem Öl kaum bedeckt ist, wie die durchschimmernde Farbe gleich einer leichten Welle darüber hingleitet! Wie aus dem Grün der durchsichtigen Bäume die roten Töne leuchten, wie die Luft durch sie hinstreicht und das feuchte Licht des Herbstes! . . . Und die Harmonie dieser sonnigen Fernen, dieser Berge im rosigen Schnee, dieser Gewässer mit den grünlichen Reflexen; und wiederum die Sonnenstrahlen, die über die rosa und gelben Gewänder huschen, über die violetten Röcke, die blauen Mäntel, die kolumbinroten Westen, die kleinen weißen Hunde mit rötlichen Flecken! Denn kein anderer Maler hat wie Watteau die Wandlung gemalt, die zartfarbige Dinge unter dem Strahl der Sonne erleben, ihr sanftes Verblassen, das volle Erblühen ihres Glanzes im hellen Licht. Ein Blick auf diese Schar von Wallfahrern, die sich im Licht der untergehenden Sonne zu der Liebesgaleere drängen, die eben unter Segel gehen will: hier lacht die Heiterkeit der wonnigsten Farben von der Welt, die in einem Sonnenstrahl erhascht sind, und diese zarte, in allen Farben spielende Seide in dem leuchtenden Strom erinnert unwillkürlich an die glänzenden Insekten, die man tot, doch mit lebendigen Farben, in dem goldigen Licht eines Stückes Bernstein findet." (Übers. v. Maria Edecke in der Goncourt-Ausgabe des Verlages Julius Zeitler, Leipzig 1908.)

Der Dichter.

Die „Fahrt nach Cythere" ist Watteaus Meisterschöpfung. Dennoch bildet sie in mancherlei Hinsicht eine Ausnahme im Gesamtwerk des Künstlers. Sie enthält mehr „Handlung", als Watteau sonst zu bieten pflegt. Seine Vorstellungswelt ist mit wenigen Ausnahmen auf das jeder literarisch

faßbaren Idee entbehrende gesellschaftliche Idyll beschränkt. Watteau ist der erste große Künstler der gesamten französischen Kunstgeschichte, der, von allem Klassizismus frei, die Malerei der Malerei wegen treibt. Dieser geborene Kolorist bedarf keiner intellektuellen Stützen und Anregungen. Das Thema: verliebte Pärchen bei Musik und Tanz in freier Natur, an sich so alt wie die bildende Kunst selbst, war zuletzt von den Venezianern des 16. und den Niederländern des 17. Jahrhunderts mit besonderer Vorliebe kultiviert worden. Bei Watteau ist es zum Inhalt eines ganzen Künstlerlebens geworden. Durch ihn wird es zum beherrschenden Mittelpunkt der künstlerischen Stoffwelt des ganzen folgenden Jahrhunderts. Der fundamentale Unterschied zwischen Watteau und dieser Produktion der Vergangenheit und Folgezeit ist jedoch der, daß dort stets dem stofflich Interessanten, dem zeitlich und national Bedingten ein Hauptanteil an der Entstehung sowohl wie an der Wirkung zufällt. Watteau dagegen ist das Gegenteil eines Chronisten. Zwischen einer Liebesszene von ihm und der eines seiner unmittelbarsten wie spätesten Nachfolger in der kaum übersehbaren erotischen Produktion des Jahrhunderts klafft der Gegensatz zwischen reiner Kunst und Illustration. Der einzige Fragonard bildet in seinen besten Leistungen eine Ausnahme. Dort, bei Watteau, herrscht die rein künstlerische Intention, der alles Gegenständliche nur Vorwand zu höheren Zwecken bedeutet, hier, bei den Nachfolgern, neben einer raffiniert gesteigerten formalen Kultur als gleichberechtigt, ja oft genug prävalierend, der stoffliche Inhalt. Daher die naive Unbefangenheit, mit der Watteau zeitlebens die Benutzung älterer Motive aus eigenen Werken sich gestattet. Er kümmert sich wenig um die Originalität der Erfindung im einzelnen Falle, sondern greift in seine reich gefüllten Skizzenmappen, aus denen er die Einzelmotive zu neuen Gruppenformationen kombiniert. (Das gilt mitunter sogar von dem einzelnen Bilde: auf dem Gersaint-Schilde, Abb. 21, 22, erscheint dreimal derselbe junge Mann; auch die Käuferin und Verkäuferin am Ladentisch sind dieselbe Person.) Das „Sujet“ bedeutet ihm wenig, die künstlerische Gestaltung alles. Selbst Themata, die wie die

Theaterszenen unmittelbarste Gegenwart zu sein scheinen, sind im wesentlichen Phantasiegebilde, variierte „Fêtes galantes", keine getreuen Abbilder der Wirklichkeit. Watteau ist nie Historiker und nie Kopist wie fast alle „Kleinmeister" vor und nach ihm, sondern stets Poet und Selbstschöpfer seiner Gebilde. Auch jenes „Firmenschild" bildet hier, wie wir sehen werden, keine Ausnahme. Nicht Erotik, sondern Rhythmik der Form und Farbe ist der Inhalt des Watteauschen Lebenswerks.

Rein stofflich betrachtet gelten etwa drei Viertel seines Gesamtwerkes dem gesellschaftlichen Idyll. Als „Peintre des fêtes galantes" bezeichnet ihn die offizielle Aufnahmeurkunde der Akademie. Der Rest verteilt sich auf Genrebilder anderen Inhalts und dekorative Entwürfe. Beide gehören im wesentlichen den Jugendjahren an. Das Porträt ist mit einigen Leistungen ersten Ranges vertreten (Abb. 1, 33, 68). Religiöses fehlt bis auf eine Ausnahme. Zur Kenntnis des Gesamtumfangs der Watteauschen Produktion sind wir — bei dem äußerst fragmentarischen Zustande unseres Besitzes an Originalen — auf das monumentale Stichwerk seines Freundes und Beschützers Julienne angewiesen, der nach dem Tode Watteaus mit unermüdlicher Sorgfalt und enormen materiellen Opfern in fünfzehnjähriger Arbeit das gesamte damals bekannte Werk Watteaus von den ersten Stechern seiner Zeit in Kupfer verewigen ließ (1721—35). Dieses „Oeuvre gravé" umfaßt 4 Bände, von denen die beiden ersten ungefähr 150 Stiche nach Gemälden, die beiden letzten etwa 350 Radierungen nach Zeichnungen enthalten — das erste Mal in der Kunstgeschichte, daß Einzelstudien eines Künstlers von der Nachwelt in einem Korpus vereinigt und gestochen wurden. Von diesen Originalgemälden sind heute nur etwas über die Hälfte (ca. 80) bekannt, die übrigen teils untergegangen, teils in unbekanntem Besitz.

Heroentum in Tat und Wort, in Kunst und Leben, ist die offizielle Signatur der Zeit. Die Nachfolger Lebruns wie die des Corneille und Racine sorgen dafür, daß das Geschlecht der Brutusse und Agrippinen auch im Beginn des neuen Jahrhunderts nicht ausstirbt. Überall herrscht noch das überlebensgroße Format, auf der Bühne wie im Atelier, im Marmor wie

auf der Leinwand. Watteau ist der erste, der für seine Zeitgenossen den Zauber der Kleinwelt entdeckt. Der flandrische Einwanderer, der Landsmann der Teniers und Brouwer, eröffnet den Reigen der vieltausendköpfigen Schar leichtlebender, ewig verliebter, zierlicher Menschenkinder, die im Schutze Amors und der Grazien ihr sanftes Regiment über das Gesamtreich der bildenden Kunst eines halben Jahrhunderts ausüben. Watteaus Geschöpfe kennen keine heroischen Leidenschaften, keinen Kothurn und keine Alexandriner. Ihr Daseinszweck ist damit erschöpft, zu leben und sich dieses Lebens zu erfreuen, wie der Schmetterling, der heute geboren wird und morgen stirbt. Eine wirkliche „Handlung" ist, wie gesagt, nur selten zu entdecken. Daher die Schwierigkeit der äußerlichen Identifizierung seiner Bilder, deren Namengebung, der Spekulation der stecherischen Verleger und ihrer nicht immer geschmackvollen Text- und Reimlieferanten überlassen, noch heute auf den offiziellen, damals geprägten Erkennungsmarken beruht. Was für die Bewertung des rein künstlerischen Charakters der Watteauschen Schöpfungen in unseren Augen einen nicht geringen positiven Faktor abgibt, ihre Freiheit von aller „Literatur", bedeutete für die auf Watteau folgende Generation bereits eine Verlegenheit, ein Manko: „Ces compositions n'ont aucun objet, elles n'expriment le concours d'aucune passion et elles sont par conséquent dépourvues d'une des plus piquantes parties de la peinture", heißt es in dem bei aller Pietät so gönnerhaft-dilettantischen Nekrolog des Grafen Caylus vom Jahre 1748.

In dieser Loslösung von jedem Zweck und Ziel, in diesem planlosen Getändel, wird der erotische Inhalt, das tausendfach abgewandelte Begehren, Gewähren und Versagen, der „Kampf der Geschlechter" zum Spiel harmloser Kinder. Ein friedliches Lagern auf blumigen Wiesen, ein Sitz auf der Schaukel, in Gesellschaft von kleinen Mädchen und Knaben, die mit zierlichen Bologneser Hündchen spielen, ein stilles Geplauder, wo die Blicke vernehmlicher reden als die Gesten — das ist der Inhalt fast all dieser aristokratischen Bukolika, in denen jeder laute Ton verbannt, jede Zudringlichkeit in ihre Schranken verwiesen wird. Es war eine gründliche

Verkennung des Watteauschen Geistes, wenn die kleine Szene im Louvre (Abb. 4), die als Nebengruppe im Mittelgrund des Dresdener Bildes (Abb. 64) und auch sonst oft wiederkehrt (Potsdam, Dijon), von einem geschäftstüchtigen Verleger die Marke „Le faux pas“ erhielt, mit der sie weiter durch die Literatur wandert. Das bloße Erscheinen des Kinderköpfchens links neben dem Pärchen auf dem Dresdener Bilde weist jedem unbefangenen Betrachter den rechten Weg zur Deutung: die Gruppe ist nichts als eine Variation des Motives jenes zweiten Hauptpaares auf dem Cythere-Bilde, nur mit dem Unterschiede, daß hier die Schöne dem Appell des Liebhabers, ihr zu folgen, energischen Widerstand entgegensetzt. (Auch das sich umwendende Pärchen im Hintergrund des Dresdener Bildes ist eine Variante des Cythere-Motivs.) Überhaupt spricht die Anwesenheit von Kindern in fast allen Watteauschen Liebesszenen deutlich genug für den Geist, aus dem sie entsprungen und in dem sie verstanden sein wollen. So starke Fäden die Kunst Watteaus in ihrer rein formalen Erscheinung mit der Régence verknüpfen: diese Keuschheit der Gesinnung ist es, die Watteau als Persönlichkeit ebenso isoliert in der unmittelbar nach dem Tode des Sonnenkönigs einsetzenden, sittengeschichtlich so arg

4. Liebespaar. Paris, Louvre.

belasteten kurzen Periode der Regentschaft erscheinen lassen wie in der Ära von Versailles. Diese Keuschheit trennt ihn von der Nachfolgeschaft eines ganzen Jahrhunderts. „Die Insel der Cythere reinigt das Zeitalter von der Schande“ (V. Josz).

Watteau war keine Asketennatur, und die Gefühle seiner Liebespärchen sind alles andere als platonisch. Alle seine Geschöpfe sind Wesen von Fleisch und Blut, und die glühende Verehrung, die Watteau zeitlebens für Rubens im Herzen trug, ist auch, abgesehen von der rein künstlerischen, namentlich koloristischen Einwirkung, nicht ohne Spuren geblieben. Aber die stille Flamme, die im Busen des sinnenfrohen Wallonen glomm, war nur ein sanfter Abglanz der lodernden Glut, die in den Adern seines großen Vorfahren brannte. Die Wahlverwandtschaft besteht in der Naivität und Integrität der Empfindung, auch wenn sie sich, der Differenz der physischen Energien entsprechend, dort bei Rubens meist im Fortissimo der Durtonarten, bei Watteau im Pianissimo der Mollklänge ausspricht. Das gilt auch im besondern für Watteaus Verhältnis dem Nackten gegenüber. Die seltenen Male, wo er den unbekleideten weiblichen Körper darstellt (Abb. 60, 62), zeugen davon, daß bei aller Freude am Stofflichen den außerkünstlerischen Nebeninteressen nicht im geringsten nachgegeben wird. Auch hier steht Watteau im vollsten Gegensatz zur Geistesrichtung seiner Umgebung, ja seines ganzen Jahrhunderts. Die Spekulation auf die nebenkünstlerische Wirkung der erotischen Themata, der bei allem Esprit und aller Virtuosität des Vortrags kein einziger aus dem ganzen großen Heer der späteren Interpreten weiblicher Reize ausgewichen ist, hat er zeitlebens als Tempelschändung empfunden. „Er trieb die Feinfühligkeit sogar so weit, daß er einige Tage vor seinem Tode ein paar Stücke wiederzuhaben verlangte, die er von diesem Genre nicht genügend entfernt glaubte, um die Genugtuung zu haben, sie zu verbrennen, was er dann auch tat“, berichtet Graf Caylus.

Die psychische Verfassung, aus der diese Keuschheit des Herzens stammte, ist dieselbe, die die Grundnote all seiner übrigen Kompositionen bildet:

5. Mezzetin. Petersburg. Ermitage.

die Scheu vor allem Profanen. Diese anima candida, die um die sublimsten aller Form- und Farbenwerte rang, vermied mit instinktivem Gefühl alles, was an eine grobsinnliche Berührung ihrer künstlerischen Objekte erinnern konnte. Bei aller Erdennähe und Sinnlichkeit seiner Themata und seiner Farbensprache klingt ein transzendentaler Oberton in all seinen Schöpfungen mit. Im Venedig des Cinquecento geboren, mit dem er auch als Kolorist so viel Berührungen hat, wäre er vielleicht Madonnenmaler geworden. Sein Geistesverwandter ist Giorgione. Über all seinen scheinbar so fröhlichen Festen, Reigen und Tänzen schwebt ein Hauch der Melancholie, der einen nicht geringen Reiz seiner Dichtungen bildet und der durch die sonoren Klänge seines Kolorits noch verstärkt wird. Man spürt diesen Bildern an, daß sie ein Einsamer schuf. Das Motiv des „Einsamen" beiderlei Geschlechts wird denn auch in all seinen Perioden eines seiner Lieblingsthemata (Abb. 13, 14), und die leise Ironie, mit der er es vorträgt (Abb. 5, 69) vor allem die mit so geheimnisvollem Reiz ausgestatteten verträumten jungen Kavaliere auf den Bildern der Spätzeit (Dresden Abb. 65 und London) wirken fast wie die Selbstpersiflage eines überlegenen Geistes, der sich schöpferisch über das eigene Leid erhebt.

Das einigende Band aber für alle Geschöpfe Watteaus, die glücklichen wie die unglücklichen, ist die Musik. Sie schlingt den geselligen Reigen von Gruppe zu Gruppe, verbindet Pärchen mit Pärchen, ist mächtigstes Werbemittel in der Hand des Mannes und schließt auch den Einsamen wieder an die Mitwelt an. Watteaus Kunst ist im höchsten Grade musikalisch nach Form und Inhalt, auch darin der Giorgiones verwandt. (Der „Mezzetin" der Ermitage, Abb. 5, nimmt sogar die Grundstimmung der Böcklinschen „Klage des Hirten" voraus.) Mit Ausnahme des Gersaint-Schildes gibt es kaum ein Bild Watteaus, auf dem nicht musiziert würde. Das erste Jugendbild, das sein erhaltenes Oeuvre eröffnet, ist ein Dorfmusikant (Abb. 34), und auf jedem der großen und kleinen Fêtes champêtres, die Watteaus Lebenswerk ausmachen, sind die Flötisten und Oboisten, Gitarristen und Mandolinisten ständige Gäste. Selten erscheint der Tambour, und das laute

Blech fehlt ganz. Oft wird in den intimsten Szenen das Lautenspiel zum Dolmetsch der Gefühle (Abb. 45, 65, 69), und die erhörten wie die verschmähten Liebenden beiderlei Geschlechts flüchten sich mit der geliebten Zupfgeige in die Einsamkeit (Abb. 5, 14). Hin und wieder auch wird das Konzert als solches, die Musikstunde oder besser: die Stunde Musik zum selbständigen Motiv, hinter dem der erotische Inhalt zurücktritt (Bilder in London, Wall. Coll. und bei Rotschild-Paris).

Diese Musikalität ist kein äußerer Schmuck und keine dekorative Zutat, sondern eines der wesentlichsten schöpferischen Elemente der Künstlerpsyche Watteaus. Sie durchdringt seine ganze Formensprache in Gruppenbildung, Zeichnung und Kolorit, auch da, wo nicht musiziert wird. Ihr Fehlen wird für den Eingeweihten zum sichersten Kennzeichen zweifelhafter und unechter Werke. Den Nachfolgern und Nachahmern, die mit der äußerlichen Variation der Motive und der Faktur ihres Vorbildes das Gros der Liebhaber und Käufer vollauf zu befriedigen imstande waren, blieb dieses Mysterium der Watteauschen Kunst für immer verschlossen. Die durch keine Worte zu definierende, nur gefühlsmäßig zu erfassende Rhythmik der echten Watteauschen Gebilde wird dem, der ein Organ dafür besitzt, zu einem Augenerlebnis seltenster Art. Motive wie die des „Indifférent" (Abb. 13) oder der beiden Rückfiguren im Vordergrund des Dresdener Bildes (Abb. 64) sind rhythmische Offenbarungen, deren Sinn und Wert sich nur an der Skala musikalisch gleichartiger Empfindungen messen läßt und bei der jede Wortinterpretation versagt. An ihnen ist Watteau ebenso unerschöpflich reich und wandelbar, wie seine Nachahmer steril und befangen bleiben. Er war hier wie in seinem Kolorit unnachahmlich. Nur in seiner Hand erhielt das Instrument, auf dem die andern zu spielen sich abmühten, eine Seele. Was er selbst erschaffen, blieb sein unveräußerliches Eigentum. In der Art, wie die Motive des Gehens, Sitzens, Stehens und Liegens immer wieder neu variiert werden, wie eine bloße Körperdrehung elementarster Art, eine Wendung des Kopfes, ein Beugen des Knies mit einer rhythmischen Note ausgestattet wird, die nie vor ihm gesehen und gehört, wie ein Ohr

angesetzt, eine Kleiderfalte gebrochen, eine Spitze gefältelt wird, die ganze unendlich reiche Welt der minutiösen Formen, Übergänge und Akzente — all das erfordert die vollste Aufmerksamkeit und das liebevollste Nachempfinden, ganz gleich, ob es sich um eine bewundernd genießende oder eine kritisch vergleichende Betrachtung handelt.

In einem echten „Watteau" ist nichts gleichgültig. Bei ihm gibt es keine Konventionen wie bei den Routiniers der Folgezeit. Jede Komposition ist bis in die letzten Einzelheiten hinein ein Novum. Selbst da, wo er auf ältere Themata aus eigenem Vorrat zurückgreift, stattet er die alte Melodie stets mit einer neuen Instrumentierung aus. Freiheit von jedem Schema, daher auch Freiheit von jedem Akademismus ist seine Parole. Die Originalität und der Reichtum seiner dichterischen Phantasie wird von einer gleich starken Zeugungskraft der bildnerischen Organe unterstützt; seine Gestalten sind erlebt und nicht erdacht. Die Geschlossenheit und Konsequenz ihrer Gesamterscheinung sowohl wie die Abwesenheit jeder Spekulation auf das Interesse des Beschauers zwingt diesen zum Glauben an ihre Existenz. Selbst da, wo sie vor die Rampe treten („Indifférent", Abb. 13, „Gilles", Abb. 18) sind sie kraft ihrer naiv zur Schau getragenen Eitelkeit weit mehr mit sich selbst als mit ihrem Publikum beschäftigt. Die persönliche Note, mit der jeder Gestus, jeder noch so unscheinbare Nebengedanke ausgestattet ist, die ganz einzigartige Struktur und Biologie dieser reizvollen Geschöpfe verleiht ihnen den Zauber nie versiegender Jugend und unvergänglichen Lebens. Selbst die mythologischen Wesen, wie die Venus und die Amoretten des Cytherebildes (Abb. 6) oder die Göttinnen des „Parisurteils" (Abb. 61), scheinen wie neugeborne Kinder des jüngsten Tages und feiern eine fröhliche Auferstehung aus dem jahrhundertealten Staub der Akademie.

Das gilt vor allem auch von der Landschaft Watteaus. Der Franzose der beiden Jahrhunderte, in denen die Eigenart der Nation ihren klassischen Ausdruck fand, des 17. und 18., führt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine naturferne Existenz. Die Landschaft spielt daher in seiner Kunst nur eine sekundäre, ja tertiäre Rolle. Hatte der Barock wenigstens noch

6. Die Fahrt nach Cythere (Ausschnitt aus Abb. 55).

7. Gesellschaft im Park. Paris, Louvre.

zwei große Persönlichkeiten, Poussin und Claude, aufzuweisen, die mit ihren monumentalen Campagnadichtungen sich ebenbürtig neben den Klassikern der niederländischen Vedute behaupten konnten, so blickt das 18. Jahrhundert, wenn wir den rein qualitativen Maßstab anlegen, auf eine große Leere, die einzig durch die Namen Watteau, Fragonard und Robert gefüllt wird. Kein einziger von diesen kann jedoch im engeren Sinne als Landschaftsmaler gelten. Die unmittelbare Umgebung Watteaus hingegen, die Generation vor, neben und nach ihm, das ganze Ende des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, nährt sich ausschließlich von der Nachahmung des italienischen Heroismus einerseits und des niederländischen Realismus anderseits. Die Landschaften der gesamten führenden Künstler des späten Louisquatorze, Lebrun an der Spitze, haben ebenso wie die des späten 18. Jahrhunderts (Vernet u. a.) nur den Wert von Kulissen und Atelierschablonen. Watteau, der geborene Vlame, bringt zum ersten Male eine neue Note der Naturanschauung und befruchtet die Wüste mit dem sprudelnden

Quell seiner eigenen Phantasie. Der abgezirkelten Korrektheit und zeremoniellen Kälte des Versailler Gartenstils setzt er die ungebundene, üppig wuchernde Flora seiner paradiesischen Park- und Wiesengründe entgegen (Abb. 7 u. a.). Der vergewaltigten, fast ausschließlich zur Folie und Erhöhung menschlichen Selbstgefühls gemißbrauchten Natur gibt er ihr Eigenrecht zurück. Dem kleinen, gleich ihm der Pariser Großstadtluft und ihres Dunstkreises von Staub und Puder überdrüssigen Kreise seiner Freunde und Verehrer eröffnet er als erster den Blick auf die blühende Pracht uralter Baumgruppen in den der Schere des Le Nôtre entgangenen Parks von Luxembourg und Montmorency. Gleich fern von dem Pathos der heroischen Landschaft wie von der Nüchternheit der Vedutenmalerei des niederländischen Epigonen bringt er eine neue, aus Phantasie und Wirklichkeit gewobene Welt zutage, die ebenso wie die Lebewesen, die sie bevölkern, den Beschauer in holdem Zweifel lassen, ob er der Wirklichkeit oder einem Traum gegenübersteht. Auch hier wie bei den Figuren bleibt es für den kritischen Betrachter ein vergebliches Bemühen, die Grenze zu bestimmen, wo der Natureindruck aufhört und die dichterische Paraphrase beginnt. Erst anderthalb Jahrhunderte später findet diese Landschaftslyrik der luftigen Nebel und dämmernden Fernen in Corot einen Nachfolger. Allerdings trifft diese Charakteristik nicht auf alle Watteauschen Landschaften zu. Es gibt viele, wo der Naturausschnitt nichts ist als farbige Folie für die Figuren; in diesem Falle gibt sie nur für die lebhafte Melodie der menschlichen Motive die stille kompositionelle und koloristische Begleitung ab. Nie aber sinkt sie, wie bei den Nachfolgern, und namentlich bei Boucher, zur bloßen Kulisse herab. Stets sind Natur und Staffage eins, aus derselben Stimmung geboren, mit demselben Geist getränkt. Die Menschengruppen, die diese Sommernachtsträume beleben, wachsen wie Blumen aus dem Boden, den sie bevölkern. Sie würden verwelken (kompositionell gesprochen: auseinanderfallen), sobald man sie des landschaftlichen Hintergrundes berauben wollte (Abb. 7). Diese organische Einheit beherrscht auch den farbigen Ausdruck in all seinen Erscheinungen. Schon die allgemeine, soeben

charakterisierte Stimmung der Watteauschen Landschaften verrät ihren Ursprung aus einem koloristisch-musikalischen Empfinden sublimster Art, das instinktiv der schattenlosen Helligkeit des Tageslichts aus dem Wege geht, um im Banne des eigenen melancholisch-elegischen Temperaments die Stunden der Abenddämmerung aufzusuchen, wo die tiefen Klänge und gesättigten Valeurs des sinkenden Tages der nach Ruhe und Harmonie verlangenden Seele ersehnte Nahrung bieten. Die heroischen Sonnenuntergänge Tizians und Claudes haben in Watteau ihr lyrisches Echo gefunden.

Der Maler.

Über den Koloristen Watteau für den zu schreiben, der ihn nicht kennt, wäre in jeder Hinsicht ein unmögliches Unterfangen. Ein jeder, der den Zauber dieser Farbenkonzerte auch nur flüchtig erlebt hat, weiß, daß ihn in Worte fassen zu wollen ein so törichtes Beginnen ist, wie wenn man Orchideen und Schmetterlingsflügel beschreiben wollte. Der Ursprung dieser farbigen Mysterien ist selbstverständlich nicht aus „Schule“ und „Einflüssen“ zu erklären, sondern ruht in denselben seelischen Tiefen, aus denen die Kunst des Poeten und Zeichners quillt: unbefriedigter Lebensdrang, der nur in den Stunden der Schöpferfreude die Hemmungen überwindet und in der blühenden Farbenpracht selbstgeschaffener Fatamorganen Befreiung von den Leiden einer sonnenarmen Alltagsexistenz sucht. Je tiefer die Seelennot, um so brennender die Farbe. Nicht leuchtend genug kann sie sein, um die Sehnsucht des Herzens zu stillen. Aus tausend Tiefen funkelnd bricht sie den Glanz der Sammet- und Seidengewänder in ewig bewegtem Spiel der Reflexe. Unerschöpflich wie die zeichnerischen Reize ist der Reichtum dieser Palette. Mit dem Reifen der Meisterschaft wächst die Fülle der farbigen Offenbarungen. Je verschwenderischer die Farbenpracht, um so sorgfältiger die Ausführung. Je komplizierter die Skala, um so exakter die einzelne Note. Gerade die spätesten Werke sind die koloristisch vollendetsten. Oft weiß man nicht, was man mehr anzustaunen hat, den

8. Studie (Rötel, Kohle und Kreide). Paris, Louvre.

9. Weiblicher Halbakt, Rötelzeichnung. Paris, Louvre.

unerschöpflichen Erfindungsgeist, mit dem der einzelne Farbton innerhalb einer eng begrenzten Zone eines Gewandmotivs in hundert Nuancen und Brechungen abgewandelt wird, oder die Kunst der farbigen Dynamik, mit der dieses tausendstimmige Orchester zusammengehalten und zur koloristischen Einheit verschmolzen wird.

Eine Darstellung des Entwicklungsganges des Watteauschen Kolorits muß dem historischen Teil unserer Betrachtungen überlassen bleiben. Hier gebührt noch ein Wort dem

Zeichner.

Er ist dem Koloristen eng verwandt und nimmt in der Geschichte dieses Kunstzweiges eine nicht minder hervorragende Stelle ein wie jener in der Geschichte der Malerei. Watteausche Zeichnungen (Abb. 9—12, 23—25, 78) gehören zu dem Kostbarsten, was das ganze, an Kostbarkeiten so reiche Dixhuitième hinterlassen hat. Auch auf diesem Gebiet gebührt unserem Künstler die erste Stelle, und erst am Ende des Jahrhunderts erwächst ihm in Fragonard der einzig ebenbürtige Rivale.

Bei genauerem Studium der technischen Leistung als solcher ergibt sich das immer erneute Staunen darüber, wie mit einem Minimum äußerer

10. Studie zu einem sitzenden Mädchen.

Mittel, durch ein im Moment der Arbeit wie zufällig abbröckelndes Atom Kreide oder Kohle eine Form allerintimster Prägung gewonnen, wie durch einen im sanftesten Crescendo an- und abschwellenden Strich zu gleicher Zeit Form, Licht, Schatten und Farbe, das heißt stoffliche Wirkung erzielt wird (etwa im erhobenen Unterarm des weiblichen Aktes, Abb. 9, wo die überzeugende Realität des Körpers in der ganzen großen Partie von der Rückengrenze bis zur Brust ohne jede greifbare Einzel-Modellierung erreicht ist). Namentlich der Rötel ist es, der in den Händen Watteaus zum Ausdrucksmittel ersten Ranges wird. Er trägt seinen Namen „sanguine“ mit Recht. Man fühlt, wie das warme Blut unter dieser Haut pulsiert, und versteht die Klage des Künstlers, der sich einstmals bei seinem Freunde Julienne über die Unmöglichkeit beschwert, statt des ihm augenblicklich zur Verfügung stehenden spröden Materials die gewohnten Farbstifte zu

11. Studienköpfe. Rötelzeichnung (mit Kohle und Kreide). Paris, Louvre.

12. Studienköpfe, Rötelzeichnung (mit Kohle und Kreide). Paris, Petit Palais.

erhalten, die einzig seinen Intentionen gerecht zu werden imstande seien. Man versteht auch, ohne sich des Künstlers Selbstkritik zu eigen zu machen, angesichts einer solchen Leistung, daß er, der ewig Kritische und von seinen Gemälden Unbefriedigte, diesen Zeichnungen eher Gerechtigkeit widerfahren zu lassen geneigt war. Einer Natur wie der seinen, die unter dem Joch eines gebrechlichen Körpers auf die wenigen „freien" Momente angewiesen war und die im Banne ihrer genialen Doppelbegabung zu gleicher Zeit, im Fieber der Inspiration, Form und Farbe zu bewältigen unternahm, war der geschmeidig warmblütige Rötel, der stets gebrauchsbereit jedem leisen Wink und Druck gehorchte, ein weit willkommeneres Werkzeug als der oft allzu weiche oder allzu harte Pinsel mit der allzu flüssigen oder, nach den vielen unfreiwilligen Pausen, allzu häufig eingetrockneten Farbe. Die 350 Studien der „Figures de différents charactères", die uns das Stichwerk des Julienne übermittelt hat (Abb. 79), lassen ahnen, welch unersetzliche Werte der Kunstwelt durch die Blindheit schon der folgenden Generation verloren gegangen sind. Auf der Vente Fontpertuis vom Jahre 1747 zahlte man bereits für 23 Zeichnungen Watteaus die Gesamtsumme von 10 Fr. 2 Sous (!), und fast anderthalb Jahrhunderte mußten vergehen, bis den kunstbeflissenen Europäern die Binde von den Augen fiel. Die Preise der heutigen Auktionen rechnen nach Hunderttausenden schon für ein einzelnes Blatt.

II

MEISTERWERKE AUS DREI PERIODEN

1. Indifférent und Finette.

Die Schatzkammer des Louvre zählt zwei winzige Bildchen von nur 25 cm. Höhe zu ihren kostbarsten Besitztümern, den „Indifférent“ und die „Finette“, beides erlesenste Gaben des Watteauschen Genius. Auch die farblose Wiedergabe (Abb. 13 u. 14) läßt ahnen, um welche Werte es sich hier handelt. Klein, in sich ruhend, abgeschlossen in ihrer Existenz, von zauberhaftem Reiz der farbigen Oberfläche, hatten diese minutiösen Gebilde auf den überfüllten Riesenwänden des Pariser Museums bisher einen Platz inne, der ihrem Wesen nicht entfernt gerecht wurde. Der farbige Inhalt macht jedoch hier wie bei allen Watteaus nur einen Teil des Gesamtwertes aus. Hierin unterscheidet sich der Begründer des französischen Kolorismus von seinen großen Nachfahren im 19. Jahrhundert (ein Monet, ein Renoir sind ohne Farben leere Hülsen). Immerhin ist er bedeutend genug, um beim ersten Betrachten die Aufmerksamkeit fast ganz auf sich zu lenken.

Den strahlenden Kontrasten eines in vollem Sonnenlicht glitzernden Hellblau, Rosa und Weiß im Kostüm des Kavaliers antworten die matten Silbertöne eines einheitlichen Perlgrau der Gewandfalten, die wie Bäche flüssigen Quecksilbers das Körperchen der Dame umrieseln. Herrscht bei dem Tänzer das prickelnde Spiel der Gegensätze belichteter und beschatteter Formen, Flächen und Farben, so ist die musizierende Elfe in das gedämpfte Licht gebrochener Helldunkeltöne eines resedagrünen und grauen, mit kleinen brandroten Wölkchen durchsetzten Hintergrundes getaucht, aus dem einzig das Inkarnat des winzigen Köpfchens sich herauslöst wie das Glanzlicht einer kostbaren Perle aus dem dunklen Fond eines samtenen Kissens.

Weit entfernt von den kleinlich tüftelnden, auf naturalistische Effekte abgestellten Kunststücken der niederländischen und französischen Stoffvirtuosen, wie sie das Jahrhundert vor und nach Watteau so zahlreich hervorgebracht hat, lassen diese farbigen Mikrokosmen auch bei immer erneuter Betrachtung nie das Gefühl der Abkühlung und Erstarrung

13. L'Indifférent. Paris. Louvre.

14. La Finette. Paris, Louvre.

aufkommen. Alles ist in ständigem Fluß, und auch die kleinsten Elemente sprühen von Geist und Leben. Dabei bleibt zu bedenken, daß beide Bilder durch die wenig haltbare Technik viel von der ursprünglichen Pracht der Farbe eingebüßt haben. Der Staub der Jahrhunderte hat sich zwischen die allzu pastos aufgetragenen Lichter eingenistet, und ein Motiv, wie das der Hände des „Indifférent", die Kastagnetten halten, ist heute nur noch aus dem Vergleich mit Watteaus eigener Radierung nach diesem Werk erkennbar.

Doch erschöpft sich, wie gesagt, der Wert der beiden Stücke nicht in ihrem farbigen Inhalt. Der geistige Gehalt verleiht ihnen Bedeutung auch jenseits der koloristischen Wertskala. Wer von ihnen hinüberblickt zu den klassischen Stoffmalereien der niederländischen Kleinmeister, erkennt in diesen zwar koloristisch ebenbürtige Schöpfungen, doch hat neben dem geistsprühenden Gewand der Finette sehr bald auch das herrlichste Terborchsche Seidenkleid einen schweren Stand. Dort ist tatsächlich die Farbe alles. Bei Watteau steht neben diesen Zaubern des Kolorits ebenbürtig der Reiz der Zeichnung und der psychische Gehalt. Erst hier enthüllen sich die Tiefen seines Genius. Der „Indifférent" — die Bezeichnung stammt ebensowenig wie die aller übrigen Bilder von Watteau selbst — kann geradezu als Personifikation dieses Genius gelten. Musik ist hier wie in allen übrigen Schöpfungen des Meisters der Nerv der Komposition. Kaum jemals wieder hat Watteau sein künstlerisches Lebensideal, die schwebende Leichtigkeit einer selig sorglosen, ganz im Ichgenuß befangenen Existenz so rein verkörpert wie in dieser Figur. Der auf der Spitze einer goldenen Nadel balancierende Rhythmus dieses Tänzers überträgt unwillkürlich auf den Beschauer das gleiche Gefühl göttlicher Ungebundenheit und Freiheit von allen irdischen Fesseln, das den Künstler selbst bei der Konzeption beseelt haben muß. Ein „Indifférent" war er ja selber seiner Umwelt gegenüber, ein Einsamkeitssucher, der keinen andern Ehrgeiz kannte, als mit sich selbst allein zu sein, um seinen Träumen von einem schöneren, glücklicheren Dasein nachhängen zu können. In diesem

15. Die italienische Komödie. Berlin.

nervösen, zartgegliederten, bis in die Fuß- und Fingerspitzen hinein von Grazie und Seide umsponnenen jungen Kavalier hat der Schöpfer der Fêtes galantes sein seelisches Selbstporträt geschaffen. Von dem Bilde freilich, das uns das eigene Porträt Watteaus übermittelt (Abb. 68), trägt es äußerlich auch nicht die geringsten Spuren. Nur die leise Trübsal, der nicht ganz freie Blick, vor allem aber die Kopfhaltung, einer der wichtigsten psychischen Gradmesser in Kunst und Leben, sprechen deutlich auch hier für die innere Verwandtschaft von Werk und Schöpfer.

2. „Gilles".

Wenn etwas die Größe Watteaus zu beweisen imstande ist, so ist es das ständige Erstarken seiner Kräfte und die mit den vorrückenden Jahren seines allzu kurzen Lebens stetig steigende Vollendung seiner Künstlerschaft. Auch in dieser ganz persönlichen Hinsicht steht er allein in seinem Jahrhundert, das wie kein anderes von der Virtuosität beherrscht war. Der Meister des „Indifférent" war nicht nur im kleinen groß. Das beweist sein „Gilles" (Abb. 18), der, im Beginn des 19. Jahrhunderts, da Watteaus Name geächtet war, von einem Kunsthändler jahrzehntelang unverkäuflich gehalten, endlich von Denon trotz Einspruchs Davids für 300 Fr. erstanden und errettet, heute zu den größten Ruhmestaten seines Schöpfers zählt. Die Überraschung, dem Beherrscher der Kleinwelt minutiöser Formen plötzlich im Format des Lebensgroßen zu begegnen, ist in der Tat geeignet, die alte, so oft propagierte Lehre von den „Grenzen, die jedem Talent gezogen", über den Haufen zu werfen. Man fragt sich, wie es möglich war, daß dieselbe Hand, die ihr Lebelang in den tausendfach gebrochenen Konturen und Reflexen zierlichsten Charakters schwelgte, diese großen ruhigen pointenlosen Flächen eines einheitlichen Weiß meisterte. Wie kommt dieser Gilles mit seinem fast monumentalen Gebaren in das Reich des ewig bewegten Rokoko?

Durch seinen Lehrer Gillot war Watteau in die Welt des Theaters eingeführt worden, die in seinem Schaffen eine so große Rolle spielt. Auch

16. Französische Komödianten. Potsdam, Neues Palais.

hier verbanden sich inneres Schicksal und äußere Fügung zu gemeinsamer Wirkung. Es ist kein Wunder, daß die Scheinwelt der Kulissen einem Geist von der Art Watteaus unendliche Beglückung und Bereicherung bedeuten mußte. Hier fand der von der Außenwelt Enttäuschte seelische Entspannung und Augenlust zugleich. Während sein farbendurstiges Auge an den mit Sammet- und Seidenreflexen verschwenderisch ausgestatteten Phantasmagorien und Schäferspielen der Zeit sich ersättigte, genas die lebensmatte Seele wenigstens auf kurze Stunden an den unsterblichen Späßen der Trias Pierrot, Scapin und Harlequin.

Dem großen Melancholiker bedeutete wie allen wahrhaft tiefen Geistern das heilige Lachen einen lebendigen Quell in der Wüste des eigenen Daseins. Überall tummeln sich auf seinen Bildern die Charaktertypen der Commedia dell'Arte, und es führt an die Grenzen, zugleich aber auch in die Tiefen seines ganzen Künstlertums, daß das ernste Genre der damals ja nicht minder blühenden großen Haupt- und Staatsaktion fast völlig fehlt. Das einzige Mal, wo er das Gebiet des Heroischen betritt, in den „Comédiens français" des Potsdamer Neuen Palais (Abb. 16), ist man im Zweifel, ob man von einem Mißgriff im Thema oder nicht vielmehr von einer äußerst diskreten und daher desto wirksameren Parodie des Stelzengangs der Alexandrinertragödie sprechen soll, der der ganzen Empfindungswelt dieses Antipoden des Klassizismus und Anbeters der Natur als eine Verirrung erscheinen mußte.

Diese Liebe zur Natur, halb kostbares Erbteil seiner vlämischen Heimat, halb ureigenster Besitz, trieb ihn, dem alle Rhetorik tief verhaßt, bald genug aus den Regionen des klassischen Kothurns und der Reifröcke in die „niederen", aber naturnäheren Bereiche der Komödie. Der Bajazzo stand seinem Herzen näher als der Held. Besonders der weiße Pierrot muß es ihm angetan haben, der jeden Abend vor dem letzten Fallen des Vorhanges als Epilog das „Plaudite amici" einem beifallsträgen oder -willigen Parterre zuzurufen die Aufgabe hatte. Hier in dem Louvre-Bilde, dem einzig lebensgroßen Werke seiner Hand (von den wenigen Porträts abgesehen), hat er ihm ein Monument

17. Italienische Komödianten. Stich von Baron.

gesetzt, ein Denkmal seiner Freude und seines Dankes. Ob es sich um das Bildnis eines bestimmten Vertreters seines Faches handelt, den französischer Entdeckerfleiß bisher vergeblich zu ermitteln versucht hat, ob nur der Typus verherrlicht werden sollte, gleichviel: der Wurf ist so grandios, daß auch der moderne Beschauer, dem das Thema als solches, von einer italienischen Sensationsoper abgesehen, ziemlich fern gerückt ist, sich willig in den Bann dieser Vision begibt.

Denn abermals ist es das undefinierbare, mit Worten nicht zu umgrenzende Zwischenreich von Traum und Wirklichkeit, das hier wie in allen reifen Schöpfungen des Meisters sich vor uns auftut. Geben das kleinere Berliner Bild (Abb. 15) und die anderen Darstellungen des Themas in den englischen Sammlungen Zeugnis davon, wie seit den frühesten Tagen, da Gillot den

jungen Künstler in die Welt der Kulissen einweihte (s. u.), das Motiv sich immer wieder aufs neue der Phantasie des Künstlers bemächtigte, so faßt der Gilles des Louvre all diese früheren „Veduten“ in ein Monument zusammen und steigert das Bildnis seines Lieblings zur farbigen Apotheose.

Diese Steigerung ins Monumentale erstreckt sich auch auf die Farbe. Ein leuchtendes Weiß auf hellblauem Hintergrund ist ihr Thema. Derselbe Künstler, der die Kleinwelt seiner Geschöpfe in die tausend Farben der Kolibris zu kleiden liebte, greift hier zur Farbe, die keine Farbe ist, und füllt eine Leinwand, auf der die ganze Cythere mit ihren hundert Nuancen Platz fände, mit einem riesigen einheitlichen Weiß: ein Unternehmen, bei dem man nur zweifeln kann, was größere Bewunderung verdient, die Verwegenheit des Gedankens oder das restlose Gelingen. Auf diese weiße Fläche ist alle Kraft des Pinsels konzentriert. Die wenigen übrigen Töne — es ist außer dem Hellrot der äußersten Figur rechts, das noch einmal in der Schuhschleife des Gilles wiederkehrt, nur das tiefe Dunkelgrün der Bäume — sind nichts als untergeordnete Folien, harmonische Begleitung des Hauptthemas ohne selbständige Melodie. Selbst der äußerste koloristische Gegenpol, das Schwarz des Scapin links, bleibt ohne Betonung des Kontrastes und von derselben Indifferenz, wie das Grau des Esels. Die beiden andern Figuren sind fast ganz farblos geblieben. Nur der hellblaue Himmel dämpft die Gewalt des alles beherrschenden Hauptmotivs, jenes Weiß, das an sich tonlos hier unter dem Zauberstab des großen Koloristen aufleuchtet wie eine schwebende Wolke im Strahl der Sonne. Doch es ist kein Funkeln und Glitzern wie in den früheren Werken. Ein ruhiges, mildes, aus der Tiefe dringendes unendlich warmes Leuchten hüllt die ganze Umgebung in einen goldigen Schimmer. Die lange Zeit und der verwitternde Firnis hat dann die ganze Oberfläche dieser, wie so manch anderer Malereien Watteaus mit einer Patina umkleidet, die nicht in der ursprünglichen Absicht des Verfassers lag, die aber den geheimnisvollen Zauber des Bildes noch wesentlich steigert.

Er ist kein Virtuosenstück, dieser Gilles, wie etwa der Blue boy des Gainsborough. Gleich nach der ersten Überraschung strömt das Gefühl

18. Gilles. Paris, Louvre

beglückender Ruhe aus diesem Gebilde, das seine Reichtümer nicht dem Beschauer aufdrängt, sondern sie ihn selbst suchen läßt. Es gibt hier keine Pointen und keine Effekte wie sonst im Rokoko und auch bei Watteau selbst. Die große weite Fläche des Weiß saugt alles Licht und alle Farbe der Umgebung in sich auf wie der Spiegel eines windstillen Sees, dessen oberste Wellen nur leise gekräuselt werden durch die sanften Schatten der form-modellierenden Elemente. Diese großzügige Pinselführung scheint einer andern Quelle zu entstammen als jene geistsprühenden Interpretationen kleiner und kleinster Formen, die wir sonst bei Watteau bewundern. Die Hand, die diese Halskrause mit ein paar impressionistisch hingetupften Schatten bewältigte, scheint unmöglich dieselbe zu sein, die dieses Kostümstück bei der „Finette" und dem „Indifférent" mit hundert pointierten Fältchen ausstattete. Die Rocktaschen, der Saum, die lange Knopfreihe sind als Einzelobjekte jetzt keine seines Interesses würdigen Gegenstände mehr. Über all diese Kleinelemente eilt der Pinsel mit großen Zügen fort, um die Einheit des Ganzen nicht zu stören. Sie werden behandelt, als hätte ein genialer Tonplastiker vom Range eines Houdon mit angeborenem Instinkt für das Monumentale sie geformt. Und doch ist alles Malerei im höchsten Sinne des Wortes. Wie die Hände modelliert, die Brüche eines Rockärmels oder eines Hutes geformt werden (Abb. 19), das erinnert an die Gepflogenheiten einer lang geübten Technik in der Behandlung großer Flächen, vor der wir innerhalb der Watteauschen Welt wie vor einem Rätsel stehen. Es verkleinert den Ruhm dieser Großtat nicht im mindesten, wenn wir die Quellen dieser ungeahnten Kraft in einem intensiven Rubens-Studium suchen. Das restlose Gelingen des in seiner Art doch völlig originalen Experimentes auf den ersten Hieb kann höchstens als neuer Beweis der Kongenialität der beiden Meister gelten. So trägt denn auch das weibliche Köpfchen (Abb. 19) deutlich genug die Spuren dieses geistigen Ahnen, denen wir so oft in Watteaus Werken begegnen (s. u S 111 ff.). Die Umbildung, die dieses Ideal unter seinen Händen empfangen, ist jedoch immer wieder das Wesentliche. Bei der Betrachtung der Köpfe der beiden

19. Gruppe aus dem „Gilles".

männlichen Genossen sind wir denn auch wieder ganz in Watteaus ureigenstem Bereich. Die physiognomische Schlagkraft eines Nebenmotivs wie des Facekopfes mit dem halb geöffneten Munde ist nicht minder verblüffend wie die der Hauptfigur.

Und abermals: soviel die Wirklichkeit zu diesem Bild gespendet, auch dieser „Gilles" ist ein Märchen voller Geheimnisse. Das Trio rechts in all seiner frappierenden Realität lebt in einer undefinierbaren Raumzone, wo wir die Wahl haben, ob wir uns für ein Gehen, Sitzen oder Stehen der Figuren entscheiden wollen. Und fragen wir nach der Hauptfigur selbst: was für ein Licht ist es, in dem sie lebt? Natur oder Kulisse? Der Scapin links trägt zwar in den flackernden Schatten seiner grinsenden Grimasse die sichtbaren Spuren des Rampenlichts, und die Halbschatten auf den Beinkleidern des Gilles verraten nicht minder deutlich wie das flammende

Rot der Reflexe auf Antlitz und Händen die in der Tiefe sitzende künstliche Lichtquelle. Aber das Übrige? Der ganze große Komplex des hellen Weiß steht vor leuchtend blauem Naturhimmel mit weißen Wölkchen, wie wir ihn aus so vielen seiner Landschaftsschilderungen kennen, und nur die Baumgruppen mit der flüchtig skizzierten Faunsherme aus Papiermaché am Rande rechts sprechen wiederum die Sprache der Kulisse. Im Reich der Träume gibt es keine Logik, und willenlos folgt unsere Phantasie dem Machtgebot des großen Zauberers, für den beide Gewalten, Natur und Kunst, nur dienstbare Geister sind, mit deren Hilfe sein Schöpferwille sich seine eigene Welt erbaut.

3. Das Firmenschild des Gersaint.

Gilt dieser letzte Satz auch für das letzte Werk des Meisters? Für das, das er selbst für sein bestes hielt und das auf den ersten Anblick so voller Realität und Prosa zu stecken scheint? Der Meister des Gilles und der Fêtes galantes als Schildermaler? Wie kam der Schöpfer der Cythere zu diesem Thema? War hier äußere Not im Spiele, wie einst in seinen frühsten Tagen, da er bei einem Bilderfabrikanten auf dem Pont Notre-Dame kleine Heiligenbildchen nach Vorlagen malen mußte? Aus dem Munde des ersten Besitzers des Bildes, des Kunsthändlers Gersaint selbst, wissen wir, daß der Künstler in den letzten Lebensjahren durch schweres Siechtum zwar immer mehr vereinsamt war, doch daß Freundessorge ihm, der des eigenen Wertes unbewußt seine herrlichsten Schöpfungen achtlos verschleuderte, die ökonomischen Lebensnöte längst gemildert hatte. Der Vorschlag zu dem Bilde entstammt seinem eigenen Kopf oder besser Herzen. Vielleicht, daß er seinem Beschützer mit diesem Thema intimpersönlichster Natur eine besondere Freude machen wollte, vielleicht auch, daß sich in dieser letzten Lebensphase, kurz vor dem Abschied vom Dasein, noch einmal die alten Instinkte seiner niederländischen Abstammung regten. War er der Fêtes champêtres, der Pierrots und der Colombinen überdrüssig geworden? Oder war es der heimliche Wunsch, nachdem er jener Welt

im Gilles ein Monument gesetzt, noch vor Toresschluß die Grenzen des eigenen Reichs zu erweitern, die Kunst der farbigen Metamorphose auch auf das Leben, das Kostüm, die Räume des Alltags zu übertragen?

Wie wenig Watteau auch in diesem einzigen größeren Genrebilde, das diese Bezeichnung mit nur scheinbarem Rechte führt, mit den Absichten eines Chronisten an seinen Stoff herantritt, wie himmelweit dieser Einblick in ein Bildermagazin von jenen verschieden ist, die aus der Produktion seiner Landsleute und Vorgänger (Teniers u. a.) bekannt sind, dafür zeugt allein schon die geniale Unbekümmertheit um die Forderungen primitivster Wahrscheinlichkeit, mit der er die lokale Frage behandelt. Hiermit ist nicht die mangelhaft durchgebildete Perspektive gemeint, die uns bei Watteau nicht überrascht, da sie zur Irrealität seiner Wesen gehört, sondern die Ansicht des Ganzen, die von einer Kühnheit ist, daß ihre noch nie bemerkte reale Unmöglichkeit den glänzendsten Beweis für ihr Gelingen bildet.

Die vom Beschauer instinktiv gefühlte innere künstlerische Einheit, der Zauber, der von der Szene selbst und ihren Akteuren ausgeht, läßt die Bühne, auf der sie sich abspielt, gänzlich vergessen. Man merkt es gar nicht oder erst spät, daß dieses Alltagsbild mit seinem Straßenpflaster, Strohbündeln, Kisten und Ladentischen schon an und für sich eine Vision, eine Feerie ist wie alle übrigen Lokale, die von Watteauschen Wesen bevölkert werden.

Mitten in die Straße hinein ist ein großes Loch gerissen. Die Mauern des Gersaintschen Hauses sind aufgespalten, und nur am Rande rechts und links ragen ein paar Rustikaquadern wie die Stützen eines Theatervorhangs, der für einige Momente in die Höhe gezogen den Blick auf die Bühne freigibt. Auf der Paterschen Kopie des Bildes, die die später zerschnittenen Hälften des Originals vereinigt, wird auch der rechte Mauerpfeiler sichtbar (Abb. 20). In dieser Märchenwelt wächst unbekümmert um alle räumliche Logik ein Ladentisch unmittelbar aus den steinernen Häuserpfosten heraus, und die Gemälde füllen die imaginären Wände bis an den vordersten Rand. Wer Lust hat, kann sie von der Straße her mit einem „kühnen“ Griff

über den Ladentisch erreichen. Und doch lebt in diesem Raume, dessen Tiefendimension die kindlich-primitiven Repoussoirs des Händchens rechts und des Heubündels links vergeblich zu verstärken suchen, alles, weil dieser phantastische Raum für diese phantastische Füllung der einzig angemessene ist. Watteau ist der Antipode eines Velazquez. So sehr beiden die Farbe Lebenselement bedeutet: die überwältigende Logik eines Meninas-Raumes wäre für diese Märchenprinzen und -prinzessinnen ein unmöglicher Rahmen, ein Käfig, da diese Wesen selbst die behaglicheren Raumperspektiven der alten holländischen Klassiker noch als Fessel empfinden würden.

Was in diesem Lokal vorgeht, bedarf keiner Erklärung. Aber wie der Vorgang sich abspielt, ist eine Eingebung allergenialster Art. Bildet die linke Hälfte ein Vorspiel, das halb auf der Gasse vor sich geht, so führt die rechte ins Sanktissimum. Gibt es dort Strohbündel, Kisten und Packer, so gehört diese ganz der gesellschaftlichen Elite der Kunstkenner und -käufer an. Zwischen beiden Regionen vermittelt die Gruppe des eleganten Herrn, der einer neuen Kundin die zeit- und landesüblichen Honneurs macht, um sie ins Innere des Kaufraumes zu geleiten. So ergibt sich von der weiblichen Rückfigur aus über den, den Mittelgrund füllenden Kavalier zu der zweiten, stehenden Rückfigur im Nebenbilde eine rhythmische Verbindung von jener Diskretion und scheinbaren Unabsichtlichkeit, wie wir sie im ganzen Jahrhundert nur bei Watteau finden. (Es sei hier unter vielen anderen an die isolierte und doch so eng mit der Hauptgruppe verbundene Gestalt des einsamen Kavaliers auf dem Dresdener Bilde, Abb. 65, erinnert, wo auch ohne alle äußere sichtbare Verbindung geheime Fäden von Gruppe zu Gruppe sich schlingen.)

Auch auf der rechten Hälfte offenbart sich die unnachahmliche Rhythmik Watteauscher Linienführung in ihrer höchsten Vollendung. Die lockere Fügung der linken wird hier durch eine enger geführte Kreislinie, genauer Ellipse, ergänzt und weitergeführt. Von jener stehenden Rückfigur gleitet die Bewegung abwärts über den Kopf des Knieenden empor zu der sitzenden Dame, deren Wendung nach rechts hinüberführt zu der Verkäuferin, von

20. Das Firmenschild des Gersaint. Stich von Aveline nach einer Kopie von Pater.

wo sie aufwärts steigt zu dem stehenden Kavalier und von dessen Gegenpart über das Oval des Bildes zu ihrem Ausgangspunkt zurückgeleitet wird. Die beiden Gegenpole des Ganzen werden durch zwei Gruppen gebildet, die, inhaltlich im stärksten Gegensatz, durch eine diskrete Dreieckskomposition in formale Parallele gebracht werden. Zwischen diesen beiden Eckgruppen läuft die räumliche Diagonale von der weiblichen Rückfigur bis zu dem jungen Gehilfen, der das Tableau präsentiert. So wird die innere und äußere Einheit der Gesamtdarstellung erreicht. Der Antiklassizist und Begründer des französischen Kolorismus schlägt die Akademiker auf ihrem eigenen Felde. Die scheinbar regel- und gesetzlose Arbeitsweise des Genies kommt dem Ideal künstlerisch-organischen Schaffens instinktiv näher als die durch Jahrhunderte geübte Tradition der Schule. Das Schicksal der von fünf folgenden Generationen mißachteten, ja in der David-Zeit offiziell geächteten Kunst Watteaus mutet uns an wie ein Vorspiel zu so mancher kunsthistorischen Tragödie des folgenden Jahrhunderts.

Doch wer denkt beim Gersaint-Schild an Komposition und Gruppenbildung? Es war von der Irrealität des Raumes die Rede, und diese

21. Das Firmenschild des Gersaint. Linke Hälfte. Berlin.

22. Das Firmenschild des Gersaint. Rechte Hälfte. Berlin.

Irrealität des scheinbar so realen Vorgangs gilt es auch in den Figuren nachzuempfinden. Nimmt man die Gruppe der Packer aus, wo der alte Wirklichkeitssinn des geborenen Vlamen noch einmal auflebt: alles übrige trägt den Stempel freier Dichtung auch in den Fesseln des zeitgenössischen Kostüms. Sie sind stark genug gelockert, diese Fesseln. In dem breit hingelagerten Hauptmotiv der sitzenden Dame erkennen wir allerdings noch am deutlichsten den wirklichen Charakter der noch nicht ganz von der Opulenz des eben erloschenen Louisquatorze emanzipierten Zeittracht. Hier, am Gegenbeispiel Watteaus selbst können wir die Bedeutung der kostümschöpferischen Leistung seines ganzen übrigen Oeuvre konstatieren. Doch schon das Köpfchen der Dame, ihre Körperwendung ist wieder echtester Watteau, und die Umgebung zeigt beim männlichen wie beim weiblichen Geschlecht die deutliche Tendenz, die Alltagstypen in die der phantastischen Schäfer und Schäferinnen der Fêtes galantes hinüberzuspielen.

Einzig das Alter macht hier eine Ausnahme, das Alter, für das im ganzen großen Reich Watteaus, des Sängers der Jugend und der Liebe, so selten ein Platz ist. Auch hier im Gersaint-Schild behandelt er es charakteristisch genug nur in der Rückansicht. Die beiden Interessenten des ovalen Tableaus verraten in jeder Linie, in jedem Gestus, daß sie nicht zu den Übrigen gehören. Es sind zwei verschiedene Amateurtemperamente, wohl ein Ehepaar, von dem der männliche Partner der eigentliche „Liebhaber" ist, der im vollen Eifer der kritischen Betrachtung die eigene Würde und die seidenen Eskarpins vergißt, die beinahe mit den groben Steinfliesen in Berührung kommen. Man spürt die Intensität, mit der sein Blick durch die Lorgnette hindurch die Qualitäten mustert, während das laue Interesse der Dame, ihre Haltung, die Führung ihres Augenglases ebenso unverkennbar die typische Mitgängerin verrät. Scheint dies alte Paar mehr zu den zufälligen, wenn auch kaufkräftigen Passanten zu zählen, so gehört die Hauptgruppe ganz den Intimen des Hauses, für die die Barrière des Ladentisches nicht existiert. Hier im Hintergrund enthüllt sich die eigentliche Seele des ganzen

Vorgangs. Die beiden jungen Amateure sind so völlig in die Betrachtung des ihnen präsentierten Kolliers oder Miniaturgemäldes versunken, daß sie sich selbst und alles um sich her vergessen. Man glaubt das Schweigen zu hören, das die Minuten ausfüllt, bis ein geflüstertes erlösendes „à merveille" ertönt. Mit diesen halb ins Helldunkel eingesponnenen Enthusiasten identifiziert sich der Beschauer des Bildes unwillkürlich selbst. In dieser Stimmung und Haltung erleben wir Watteau. Ohne es zu ahnen, hat der Künstler das Publikum seiner eigenen Nachwelt porträtiert: die stille konzentrierte Andacht echter Kennerschaft und zugleich, in der Modedame des Vordergrundes, die Oberflächlichkeit der für Watteaus Kunst wohlwollend interessierten eleganten Gesellschaft.

Ein Blick hinüber auf die andere Seite, und abermals umgibt uns das Zwischenreich von Wahrheit und Dichtung. Die Gruppe des seine Kundin begrüßenden Geschäftsführers ist nichts als eine neue Variante des Watteauschen Lieblingsmotivs des tanzenden Paares, das in allen Epochen seiner Kunst wiederkehrt. Wir verfolgen später, wie es von der noch halb niederländisch befangenen Fassung der Frühwerke über die vollendete Grazie der mittleren Periode bis zu dieser äußersten Sublimierung hier im Gersaint-Schild abgewandelt wird (s. u. S. 101 ff.). Klingt ferner in der männlichen Figur das Jugendmotiv des „Indifférent" (Abb. 13) wieder an, so bringt die weibliche eine letzte Redaktion jener im Vorüberschreiten nach ihren Gefährtinnen spähenden jungen Frauen und Mädchen der Fêtes galantes (Abb. 2 u. 64), nur daß ihr Interesse sich hier nicht auf Liebesspiele, sondern auf den trivialen Vorgang des Bilderverpackens richtet. Die überschlanke Gestalt dieser jungen Frau trägt am deutlichsten von allen Figuren die Spuren der Entstehungszeit unseres Bildes: sie ist die bekleidete Genossin der grazilen Venus auf dem gleichzeitigen „Parisurteil" des Louvre (Abb. 61). Gestalt und Farbe dieses halb ätherischen Wesens mahnen an das nahe Ende des damals schon todkranken Meisters.

Denn ein Schwanengesang ist das Firmenschild des Gersaint auch als farbiges Gebilde. Es enthält das Letzte, was der Kolorist Watteau zu sagen hatte.

Fast körperlos, immateriell stehen diese zarten Töne auf ihrem dunklen Fond. Die tausendstimmigen Farbenorgien der früheren Jahre sind verklungen. Die feurige Glut der Pariser Cythere wie das goldig-herbstliche Leuchten des Gilles ist erloschen. Selbst die matteren Silbertöne der Dresdener und Londoner Spätbilder erscheinen bunt und laut neben diesen sublimsten Klängen, die je einer Palette seit der Geburtsstunde der europäischen Malerei entströmt sind. Erst das folgende 19. Jahrhundert hat in der Tendenz, wenn auch nicht in der Qualität diese Leistung überboten. Beschreiben läßt sich dies Farbenwunder so wenig wie die früheren des Meisters, aber einige Andeutungen mögen denjenigen, die es nicht gesehen, wenigstens eine Ahnung dieser farbigen Kammermusik vermitteln.

Ein goldiges Hellbraun mit perlgrauen und rosa Obertönen bildet den Grundakkord, der noch lange in der Erinnerung nachklingt, wenn das Ganze verschwunden ist. Auf der linken Hälfte bringt das Weiß der Hemdärmel, auf der rechten das Zitronengelb im Kleide der Verkäuferin ein leichtes Mezzoforte in die gedämpfte Stimmung. Im übrigen herrscht ein durchgehendes Piano, das in hundert zarten Übergängen vom tiefsten Dunkelgrau (in der stehenden Dame des Hintergrundes) bis zum höchsten Lachsrosa (in der vordersten Rückfigur) aufsteigt. Die Pole der koloristischen Komposition fallen also mit den formal-räumlichen zusammen. Vereint sich links der sonore Klang eines warmen, unendlich harmonischen Rehbraun (im Kostüm des Kavaliers) mit dem ätherisch-silbrigen Rosa der Dame zu einem Zwiegesang, der wie ein Duett von Cello und Harfe anmutet, so gleicht die farbig vielgestaltigere rechte Hälfte mit ihren reichen Abtönungen von Hellgrau in den Knieenden und Hellbraun in den jungen Amateuren einem Streichquartett, wo Hellrosa und Weiß (im Seidenkleid der sitzenden Dame), von dem tiefen Schwarz der Mantille begleitet, die erste Geige spielt.

Eingespannt werden all diese Kostbarkeiten in einen Rahmen, der mit höchster Weisheit ersonnen, ihre Wirkung noch ums Doppelte erhöht. Im Vordergrund wird in summarisch-einheitlichem Vortrag die Lokalfarbe des leicht marmorierten Straßenpflasters hingestrichen, auch Steinwände und

Ladentisch entbehren einer individuelleren Durchbildung. Im vollsten Gegensatz zur relativen Armut dieser Alltagssphäre herrscht dafür im Hintergrund der schillernde Reichtum von tausend zauberhaften Helldunkel-Nuancen, die von den Gemälden italienischer und vlämischer Großmeister ausstrahlen: verstreute Klänge aus einem Wunderland der Malerei, lockend und im geheimnisvollen Dämmer ihrer märchenhaften Ungreifbarkeit doppelt sehnsuchtweckend wie einst die fernen Berge der Zauberinsel der Cythere.

Der Erhaltungszustand des Gersaint-Schildes ist im Gegensatz zu den meisten übrigen Werken Watteaus von seltener Qualität. Die ohne alle pastosen oder impressionistischen Akzente, wie wir sie beim Indifférent und Gilles konstatierten, in gleichmäßig dünnem Fluß aufgetragene und durchgebildete Farbe zeigt nirgends Risse und Sprünge. Das über drei Meter in der Länge messende Original ist schon im 18. Jahrhundert (wahrscheinlich in den vierziger Jahren zur Zeit der Erwerbung durch Friedrich den Großen für das Charlottenburger Schloß) in Frankreich in zwei Teile zerschnitten worden. Eine ganze Literatur hat sich an diesen Vorgang angeschlossen, die auf französischer Seite bis zur Anzweiflung der Echtheit der Berliner Stücke zugunsten einer inzwischen längst wieder in den Abgrund getauchten Kopie sich verstieg. (Noch 1913 erschien eine umfangreiche Broschüre von A. Maurel in gleichem Sinne, die jedoch P. Seidel's Feststellungen in den Amtl. Berichten der Kgl. Kunstsammlg. 1910 nicht zu entkräften vermag.) So ist die merkwürdige Tatsache zu verzeichnen, daß über die äußeren Schicksale des Werkes bis zum Überdruß debattiert worden ist, ohne daß eine Würdigung seiner künstlerischen Qualitäten bisher versucht wurde.

Watteau hat dies größte seiner Meisterwerke nach dem Bericht Gersaints selbst „in acht Tagen" vollendet. Das Firmenschild soll ferner das einzige Gemälde gewesen sein, das vor seinen eigenen Augen Gnade fand. Die letzte Tatsache ist weniger bezweifelt worden als die erste. Tut man dem sonst so zuverlässigen Berichterstatter mit diesem Zweifel Unrecht, so geschieht auch dies unbewußt ad majorem gloriam des Meisters. Denn

selbst wenn diese „acht Tage“ als Gedächtnisfehler oder Hyperbel für eine ungewöhnlich kurze Arbeitszeit aufzufassen wären, so bleibt noch genug des Unbegreiflichen übrig. Nicht minder groß als die Leistung selbst in ihren unvergleichlichen Qualitäten ist das zweite Wunder, daß ein zeitlebens ruhelos von seinem physischen Dämon Gejagter, Todkranker, im letzten Stadium des Leidens, wenige Monate vor seiner Auflösung die Kraft zu einer derartig konzentrierten, geistig und technisch bis in die letzten Atome hinein vollendeten Schöpfung aufzubringen imstande war. Doch was verdiente im ganzen Bereich der Watteauschen Welt mehr Glauben als — das Wunder?

III

DIE ENTWICKLUNG

(HISTORISCH-KRITISCHER TEIL)

Vorbemerkung

Die folgenden Ausführungen wenden sich vorwiegend an den fachwissenschaftlich interessierten Leser. Die allgemeine Darstellung wird im Kapitel IV (S. 125) wieder aufgenommen.

Die Zitate „Z" (mit folgender Nummer) beziehen sich auf die Abbildungen in dem von E. H. Zimmermann herausgegebenen Watteau-Bande der Stuttgarter „Klassiker der Kunst".

Biographische Übersicht

Der Entwicklungsgang der Watteauschen Kunst beschränkt sich auf den kurzen Zeitraum von zwei Jahrzehnten. Er beginnt fast genau mit der Jahrhundertwende 1700 und schließt mit dem frühen Tode des Sieben- unddreißigjährigen (1721). Die wichtigsten Stationen dieser Vita sind die folgenden:

I. Periode 1684—1705. Antoine Watteau, geboren am 10. Oktober 1684 in Valenciennes als Sohn eines Dachdeckermeisters, erhält den ersten Unterricht bei einem gewissen Gérin. 1702 geht er nach Paris. Die ersten Jahre dort sind völlig in Dunkel gehüllt. Wir wissen nur, daß der junge Künstler sich lange Zeit bei einem Bilderfabrikanten auf dem Pont Notre-Dame durch mechanische Anfertigung von Heiligenbildchen mühselig durchschlagen mußte, eine Sklaverei, aus der ihn erst die Bekanntschaft mit Gillot erlöste.

II. Periode 1705—1712. Watteau tritt in die Werkstatt Gillots ein, durch den er in sein eigentliches Stoffgebiet und in die Welt des Theaters eingeführt wird. Nach etwa dreijähriger Lehrzeit wird er Schüler des Claude Audran (um 1708/9), der weniger durch seine Kunst als durch seine einflußreiche Stellung als Inspektor des Luxembourg Bedeutung für ihn gewinnt. 1710 bewirbt sich der Künstler um den Grandprix, erhält jedoch nur den zweiten Preis und geht in seine Heimat Valenciennes zurück.

Noch in demselben Jahre erfolgt seine Rückkehr nach Paris. Er schließt Bekanntschaft mit Julienne, seinem intimsten Freund und treuesten Beschützer, dem späteren Herausgeber seines Oeuvre (s. o. S. 23). 1712 wird Watteau bei der Akademie zugelassen, mit der gegen die Statuten ihm bewilligten freien Wahl des Themas für sein Aufnahmebild.

III. Periode 1712—1717. Die Zeit der ersten Meisterwerke, insbesondere der „Insel der Cythere", nach deren Vollendung Watteau im August 1717 zum Mitglied der Akademie ernannt wird („maître des fêtes galantes"). Seit 1716 auf längere Zeit Gast im Hause des Mäzens

Crozat, empfängt er in dessen Galerie und Handzeichnungensammlung entscheidende Einflüsse. Von dort siedelt er zu seinem Landsmann Vleughels über.

IV. Periode 1717—1721. Die Zeit der höchsten Reife. Der „Gilles", die Dresdener und Londoner Bilder (Wallace Coll.).

Zunehmende Kränklichkeit treibt den Ruhelosen von Quartier zu Quartier, bis er im Spätherbst 1720 sich nach London aufmacht und dort bei einem berühmten Arzt vergeblich Heilung von seinem Brustleiden sucht. Nach seiner baldigen Rückkehr (Jan./Febr. 1721) wird er von seinem Freunde, dem Kunsthändler Gersaint, gastlich aufgenommen und vollendet sein letztes Meisterwerk, das „Firmenschild". Seine letzten Monate verlebt er auf dem Lande, in Nogent-sur-Marne, wo er kurz vor seinem Tode seinen einzigen Schüler und Landsmann Pater unterrichtet. Dort stirbt er in Gersaints Armen am 18. Juli 1721.

Die Watteau-Literatur. Über Watteau ist viel geschrieben und wenig gearbeitet worden. Die erste, sehr kurze, aber kongeniale Interpretation des Gesamtcharakters der Watteauschen Kunst durch die Brüder Goncourt in ihrem „L'Art du dix-huitième siècle" (erste Ausgabe 1865) ist trotz ihres summarischen Charakters als literarische Leistung bis auf den heutigen Tag unübertroffen geblieben. Der Däne Emil Hannover hat in seiner kleinen Schrift (deutsch 1889) mit poetischer Feinfühligkeit die Arbeit dieser Vorgänger ergänzt. Das wissenschaftliche Fundament für alle Watteau-Studien wurde 1875 von Edmond de Goncourt in seinem „Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau" gelegt, der jedoch rein statistischen Charakter (ohne historische und kritische Sichtung des Materials) trägt. Seitdem hat die französische sowohl wie die deutsche und englische Kunstforschung sich mit mehr oder minder summarischen populären und halbwissenschaftlichen Publikationen begnügt, von denen hier nur die biographisch fleißigen, aber kunstkritisch recht dürftigen Darstellungen von Paul Mantz (1892) und von Gabriel Séailles

25. Schleifer, Rötelzeichnung, schwarz übergangen. Paris, Louvre.

24. Studienköpfe, Rötel-Kreidezeichnung. London.

(in der Sammlung der „Grands Artistes") erwähnt werden sollen. Wertvoller sind die Aufsätze L. de Fourcauds über die Darstellungskreise Watteaus in der Revue de l'Art 1901 ff., die sich jedoch auf kulturhistorische und ikonographische Fragen beschränken. Daselbst eine vollständige Zusammenstellung der älteren Literatur (bis 1901). — In einem geistvollen, auf eingehenden Quellenstudien beruhenden, farbig reichen und psychologisch tief schürfenden Roman: „Watteau. Les mœurs du dix-huitième siècle", 1904 (auch in illustrierter Ausgabe erschienen) hat Virgile Josz die Gestalt des Künstlers in den kulturhistorischen Rahmen seiner Zeit einzuspannen versucht, wobei er jedoch die spezifisch kunsthistorischen und -kritischen Fragen nur flüchtig streift und in der Interpretation und Datierung der Werke oft fehlgreift. Schließlich zeitigte der in der Geburtsstadt Watteaus, Valenciennes, festlich begangene Todestag des Meisters (1921) einige Aufsätze über Spezialfragen, die in dem Jubiläumsheft der „Revue de l'art ancien et moderne" erschienen sind. Die während der Drucklegung erschienenen „Notes critiques sur les vies anciennes de Watteau" von Champion konnte ich nicht erreichen.

Einer auch nur annähernd vollständigen systematischen Darlegung des Entwicklungsgangs der Watteauschen Kunst stehen einstweilen noch unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen, vor allem der Verlust der größeren

25. Der Abbé Haranger, Kreide- und Rötelzeichnung. Berlin.

Hälfte des gesamten urkundlich gesicherten Lebenswerks des Künstlers. Doch auch das vorhandene bekannte Material ist noch weit entfernt von einer gründlichen Sichtung. Über viele der wichtigsten Stücke herrscht völlige Unsicherheit der chronologischen Fixierung, von den Fragen der Echtheit und Unechtheit abgesehen. Unüberwindliche Hindernisse bietet vor allem die eifersüchtige Beschränktheit vieler Privatbesitzer in Frankreich und namentlich in der englischen Provinz.

Bleibt den Franzosen der größere Ruhm, zuerst in die Schächte dieses über anderthalb Jahrhunderte verschütteten Zauberberges hinabgestiegen zu sein, so sind die ersten, allerdings noch immer bescheidenen Ansätze zu einer systematischen entwicklungsgeschichtlichen Erforschung des problemreichen Gebietes von deutscher Seite gemacht worden. Dem frühesten, noch sehr fragmentarischen Versuch dieser Art, dem Aufsatz Robert Dohmes gelegentlich der Ausstellung der Berliner und Potsdamer Originale des Jahres 1883 (Jahrb. d. Preuß. Kunstslg., Bd. IV) folgte erst ein volles

Menschenalter später die Publikation Heinrich Zimmermanns in den Stuttgarter „Klassikern der Kunst“ (1912), der zum ersten Male den Versuch unternahm, eine kritisch-chronologische Anordnung des bisher bekannten Bestandes an Gemälden des Meisters mit einer durch die äußere Ökonomie dieser Monographienserie beschränkten, leider nur wenige Seiten umfassenden Einteilung zu liefern. Wichtige einzelne Ergänzungen zu dieser Arbeit brachte desselben Verfassers kritische Besprechung der allzu flüchtigen Publikation Watteauscher Handzeichnungen durch C. Gurlitt (vgl. „Kunstgesch. Anzeigen“, Wien 1911).

Von diesen Arbeiten abgesehen, steht die Watteauforschung in allen wesentlichen Fragen noch auf demselben Standpunkt wie vor dreißig Jahren, als P. Mantz, volle 17 Jahre nach Goncourts Catalogue raisonné, seine eigene Monographie mit dem resignierenden Stoßseufzer begann: „Nous ne tenterons pas l'impossible, nous n'essayerons pas de dresser un catalogue des peintures et des dessins de Watteau“ (1892). Und noch 1908 mußte M. Tourneux einen vollständigen kritischen Katalog des Gesamtwerks Watteaus als „une chose infiniment désirable“ bezeichnen, die aber wohl nie Wirklichkeit werden würde (Gaz. d. b. a. I 140).

Angesichts der heutigen Weltlage jedoch ist wenig Aussicht vorhanden, daß diese Resignation in absehbarer Zeit überwunden und wenigstens die Vorbedingungen zu einer literarisch und wissenschaftlich vollwertigen Monographie über den Meister geliefert werden.

Diese Lückenhaftigkeit des Materials enthebt indes nicht der höheren Verpflichtung, auf Grund der bekannten und sicher beglaubigten Werke die kunsthistorische Stellung Watteaus zu definieren und das Stilproblem, das wir unter seinem Namen begreifen, schärfer zu beleuchten. Diesem Versuch gelten die folgenden Betrachtungen.

Anfänge

Trotz des soeben skizzierten heutigen Standes der Watteau-Forschung und des Verlustes fast der Hälfte der Originale, die einen sicheren Einblick

in die Jugendentwicklung des Künstlers zur Unmöglichkeit machen, lassen sich drei Gesichtspunkte als maßgebende erkennen:

die allgemeine Tendenz zum Kolorismus in der Epoche der Régence;
die Nachwirkung der vlämischen Herkunft Watteaus, und endlich
die Überwindung derselben in dem schnellen Wachstum der eigenen Welt- und Formenanschauung des Meisters.

Von den historischen Voraussetzungen des Watteauschen Kolorismus soll zunächst die Rede sein. So isoliert Watteau als geistige Persönlichkeit und künstlerische Potenz in seiner Zeit steht, als Kolorist hatte er Mitläufer und Vorgänger.

Um das Jahr 1700 vollzieht sich in Frankreich die Abwendung von dem starren Regiment der Versailler Schule, deren barock-nationaler Pomp ebenso lästig und unzeitgemäß empfunden wird wie der Schematismus und die Kälte der klassizistisch-akademischen Regel. Im Gefolge der sich anbahnenden Lockerung der Fesseln, die das Ancien régime dem ganzen geistigen und geselligen Leben der letzten Jahrzehnte des alten Jahrhunderts angelegt hatte, bereitet sich der Übergang zu jener Kunstrichtung vor, die in allen stofflichen, formalen und koloristischen Äußerungen den diametralen Gegensatz zum Louisquatorze bedeutet, zum Rokoko, oder wie die Franzosen sagen, zum Louisquinze. Zwischen diesen beiden Polen liegt die kurze Übergangsepoche der Régence.

Dieser Régence, nicht dem eigentlichen vollreifen Rokoko, gehört Watteaus Kunst als koloristisches und stilgeschichtliches Produkt an. Die Blüte dieses Stils läuft genau parallel mit den Watteauschen Meisterjahren. Als er, der Hauptvertreter der Régence-Malerei, den französischen Boden betritt (um 1702), stehen die Ornamentiker Bérain, Marot und sein eigener späterer Lehrer Gillot an der Spitze einer Bewegung, die, ohne schon völlig mit den alten Idealen zu brechen, bereits in den letzten Lebensjahren des Roi Soleil den entscheidenden Schritt auf das Rokoko vorzubereiten beginnt.

Der Charakter dieses Stils ist der typische einer Übergangsepoche, eines Bindegliedes zwischen zwei ihrem Wesen nach diametral entgegengesetzten

26. Louisquatorze (Rigaud).

27. Louisquatorze.

28. Louisquinze (Boucher).

29. Louisquinze.

30. Régence (Largilliere).

31. Régence.

Richtungen. Seine Eigenart besteht in dem Festhalten an den wesentlichen Elementen des Aufbaus und Formencharakters der Vergangenheit, die jedoch überall mit den neuen Tendenzen durchsetzt werden.

Die bildliche Konfrontation der drei Stilarten ermöglicht am schnellsten eine kurze Orientierung. Die Vergleichung der sechs nebenstehenden Abbildungen mit dem Text der folgenden Tabelle, der vertikal (dann horizontal) gelesen werden möge, diene zur Erkennung der allgemeinen Stilmerkmale der Epoche, der unser Künstler angehört.

Louisquatorze	Louisquinze (Rokoko)	Régence
	Komposition:	
Symmetrie; Gradlinigkeit	Asymmetrie; Kurve	Gelockerte Symmetrie; Eindringen der Kurve
Rechteckiger Aufriß	Elliptische Kreislinie	Schwankendes Rechteck
Strenge Gliederung	Verschmelzung der Teile	Tendenz zur Verschmelzung
Geschlossener Umriß	Aufgelöste Silhouette; springende Akzente	Verhaltene Bewegung
Kontrast gehäufter Horizontalen mit den aufbauenden Vertikalen	Spiel der Gegenkräfte in voller Bewegung	Gegenseitige Neigung der Teile innerhalb der alten Grenzen
	Einzelform:	
Rationalistisch-präzis	Phantastisch-frei	Gebundene Freiheit
Geometrisch-plastisch	Naturalistisch-malerisch	Malerisch-plastisch
Barock-malerische Reste	Auflösung barocker Konsistenz	Sanfte Übergänge
	Farbe:	
Schwer	Leicht	Gelockerte Schwere
Dunkel	Hell	Helldunkel
Kontrastreich	Tändelnd	Harmonisch
	Gesamtrhythmus:	
Largo	Allegro	Andante

Die hier charakterisierte Stilnuance der Régence kommt in den frühsten Arbeiten Watteaus am klarsten zur Erscheinung. Unser Anhang gibt einige

32. Largillière, Kammerherr von Montargu. Dresden.

Proben, namentlich Abb. 80-82, die deutlich seinen Zusammenhang mit der zeitgenössischen Kunst aufweisen. Im Lauf der eigenen weiteren Entwicklung führt Watteau dann diese Régence-Note einer immer größeren Erleichterung und Lokkerung im Sinne des folgenden Rokoko zu, ohne jedoch die Nuance Bouchers zu streifen, der als Erfinder, Zeichner und Kolorist eine zwar stilgeschichtlich-chronologisch fortgeschrittene, in allen Fragen der künstlerischen Qualität jedoch weit hinter Watteau zurückstehende Persönlichkeit repräsentiert (s. u.).

Auf koloristischem Gebiet sind diese Zusammenhänge mit zeitgenössischen Bestrebungen besonders sichtbar. Als Watteau zu schaffen begann, hatte sich in dem alten Streit zwischen den akademischen Poussinisten und den Vertretern des Kolorismus, die Rubens und Tizian auf ihre Fahne schrieben, die Wage bereits zugunsten der letzteren geneigt. Durch Männer wie Delafosse, Desportes, Largillière, Antoine Coypel war der alte Bann gebrochen worden, der während der Versailler Ära auf dem Kolorismus lastete. Die Venezianer und Niederländer galten der jungen Generation um die Jahrhundertwende als ebenbürtige Meister und Muster neben den Römern und Bolognesen. Wie nahe sich noch der reife Watteau in

Modellierung und Lichtführung mit zeitgenössischen Leistungen berührt, zeigt ein vergleichender Blick auf die später noch genauer zu würdigende kleine Skizze eines Parisurteils (Abb. 62), mit einer Arbeit aus der Hand des führenden Porträtisten der Zeit (Abb. 32). Der Charakter der Oberflächenbehandlung, das sanfte Gleiten der modellierenden Formen, das weiche und doch nicht zerfließende Sfumato der Schatten, das warme Leuchten eines alle Teile harmonisch verschmelzenden Kolorits ist hier wie dort das gleiche. Von einer Abhängigkeit kann auf keiner Seite die Rede sein; es handelt sich um einen Parallelismus, und den ganzen Abstand der geistigen Auffassung zwischen den beiden Meistern zeigt die eigene Porträtschöpfung Watteaus (Abb. 33), neben deren herzgewinnender Menschlichkeit und tiefschürfender Psychologie auch das fortgeschrittenste Bildnis Largillières mit einem Rest zeremonieller Befangenheit des alten Louisquatorze belastet erscheint. (Welche Hände!)

Mit diesem Werk sind wir der historischen Entwicklung Watteaus weit vorangeeilt. Wir kehren zu seinen Anfängen zurück und konstatieren als zweites richtunggebendes Element seiner Kunst neben den französischen Régence-Tendenzen die Nachwirkung der alten niederländischen Traditionen seiner Heimat. Diese von Natur widerstrebenden, nur durch den gemeinsamen Kolorismus verbundenen Stilwelten zu einer neuen, ungeahnten Einheit zu verschmelzen, ist der Inhalt des Watteauschen Lebenswerks als rein stilgeschichtlichen Phänomens.

Aus der Epoche vor Watteaus Eintritt in Paris, aus seinen Jugendjahren in Valenciennes, ist kein sicheres Dokument auf uns gekommen. Bei seinem Lehrer Gérin scheint er nicht mehr als die elementaren Handgriffe seiner Kunst erlernt zu haben. Wichtiger ist die Tatsache, daß bereits die frühesten künstlerischen Eindrücke ihn mit Werken der Großmeister der vlämischen Schule in Berührung brachten. Bilder von Rubens und van Dyck hingen in den Kirchen von Valenciennes und müssen, ohne daß wir Genaueres darüber wissen, inmitten des Niedergangs als Zeugen einer großen Vergangenheit die Phantasie des werdenden Genies erregt haben. War doch

die klassische Blütezeit der vlämischen Schule für den 1684 geborenen jungen Wallonen noch allerjüngste Vergangenheit. Erst sechs Jahre waren seit dem Tode des großen Jordaens verstrichen, und der jüngere Teniers starb sogar erst im siebenten Lebensjahre Watteaus (1690). Auch die frühe Auswanderung unseres Meisters aus seiner erst wenige Jahre vor seiner Geburt französisch gewordenen vlämischen Heimat ist kein vereinzelter Vorgang in der Geschichte jener Tage. Niederländische Künstler waren ständige Gäste der Pariser Akademie. Der Niedergang der Kunst in der eigenen Heimat und der Glanz der ganz Europa blendenden Hofhaltung von Versailles lockte sie oft genug über die nahe Grenze. Kein Wunder, daß die Zusammenhänge Watteaus mit seiner vlämischen Heimat noch bis tief in seine Meisterjahre hinein zu verfolgen sind. Charakteristisch genug bezeichnet der vornehmste seiner späteren Verehrer, Friedrich der Große, in seinen Briefen Watteaus und selbst Lancrets Bilder als: „École de Brabant". Das Bekenntnis zum Genre, zum kleinfigurigen Tafelbild mäßigen Umfangs, das Watteaus Lebenswerk beherrscht, ist in gleichem Maße als Erbteil vlämischer Kleinmeisterkunst zu betrachten wie die noch aus dem ersten Jahrzehnt seiner Pariser Tätigkeit stammenden zahlreichen Skizzen nach Typen der Straße und des Hauses in den Originalzeichnungen (Abb. 23) und dem Stichwerk Juliennes.

Anfang und Ende im Oeuvre des großen Malerpoeten sind durch ein Genrebild aus dem täglichen Leben vertreten (die „Marmotte" in Petersburg, Abb. 34, und das „Gersaint-Schild"). Insbesondere zeigt eine große Zahl der Gemälde aus den frühen Epochen seiner Entwicklung die intensive Teilnahme und den scharfen Blick des geborenen Vlamen für die Eindrücke aus den niederen Sphären des Volkslebens. Der weitaus größte Teil dieser Frühwerke ist nur aus Stichen bekannt, so das „Repas de Campagne", der „Retour de Guinguette" u. a. Doch auch in vorgeschrittenem Stadium seiner Entwicklung tauchen noch oft die Reminiszenzen an die vlämische Vergangenheit auf, so im „Colin Maillard" (Abb. 84, Anhang) und vor allem der schon der reifsten Zeit angehörigen „Occupation selon l'âge"

33. Männliches Bildnis. Paris, Privatbesitz.

34. Das Murmeltier. Petersburg, Ermitage.

(Abb. 86, Anhang). Auch die erhaltenen Gemälde tragen die Spuren der vlämischen Herkunft Watteaus bis in die Meisterjahre hinein. So die schon genannte „Marmotte“ (Abb. 34), die bereits den Pariser Jahren angehörig, noch in der spröden Komposition, dem harten Parallelismus der Figur mit den plumpen Kirchtürmen und dem zähen Kolorit die niederländische Schulung verrät. Dennoch, auch in diesem wahrscheinlich frühsten Werk, das wir von Watteaus Hand besitzen, regt sich schon überall die neue Tendenz. Die mit typisch niederländischem Empfinden verglichen fast elegant zu nennende Führung der Silhouette, die leichte Koketterie

der Gesichtszüge, die lockere Hintergrundsfolie der linken Seite verraten deutlich die Richtung, in der die spätere Entwicklung sich vollzieht. Schon dämmern durch die vlämische Hülle die Umrisse des kaum mehr als ein Jahrzehnt später entstandenen „Gilles" auf.

Ein interessantes, noch unvermitteltes Nebeneinander der beiden Elemente bringt die „Accordée de Village" (Abb. 35). Später handelt es sich dann nur noch um Nachklänge und Reminiszenzen, so in den Bildern in Chantilly (Z 14) und Potsdam (Abb. 70, namentlich der Musikant). In der Blütezeit verschwindet der vlämische Einfluß immer mehr: nur die Zusammenhänge mit Rubens bleiben sichtbar. Am äußersten Endpunkt der Entwicklung zeigt die linke Randfigur des Gersaint-Schildes (Abb. 21) im Rückblick auf die „Marmotte" die vollkommene Absorption des niederländischen Charakters durch den Stil der Reifezeit.

Das Wesentliche bei der Feststellung dieses vlämischen Einschlags in die im allgemeinen so typisch französisch erscheinende Physiognomie der Watteauschen Kunst besteht nun natürlich nicht in dem Aufsuchen von Reminiszenzen oder gar „Entlehnungen" aus bestimmten älteren Vorbildern — für philologisch interessierte Kunstbetrachter bildet Watteaus Kunst ein wenig ergiebiges Feld —, sondern in der Erkenntnis des in seinen Tiefen wurzelnden, durch seine Herkunft aus dem Lande eines bodenständigen Realismus verstärkten, aber nicht restlos erklärbaren intim persönlichen Verhältnisses zur Natur.

Hierin unterscheidet sich Watteau völlig von dem naturfernen Akademismus und Klassizismus der französischen Kunst seiner unmittelbaren Umgebung. Vor allem aber bot diese Anlage die sichere Gewähr für die Lebensfähigkeit all seiner späteren, „französischen", Schöpfungen. Seine reifen Gebilde wirken in all ihrer Phantastik nur deshalb so überzeugend, weil in jedem Motiv, jedem Gestus, jeder Falte die Resultate eines intensiven Naturstudiums schlummern. „Tous les moments de liberté dont il pouvoit jouir, les fêtes, les nuits mêmes, il les emploïoit à dessiner d'après nature" bezeugt Caylus. Wie die erhaltenen Zeichnungen beweisen (Abb. 24, 25, 78),

begnügt sich dieser „Malerpoet" nicht mit dem ungefähren, durch Übung und Gewöhnung gepflegten, für die Zwecke des späteren „Gesamteindrucks" genügenden Erfassen irgendeines Motivs. Im Gegenteil: bei jedem neuen Einfall sucht er sich über die Vorbedingungen des mechanischen Vorgangs in zahlreichen Einzelstudien zu unterrichten. Unbekümmert um die Originalität jedes neuen Motivs als solchen innerhalb der eigenen Produktion ist er unermüdlich bestrebt, ihm bei jeder Verwendung eine neue Form abzugewinnen.

Dieser Wirklichkeitssinn nun vereinigt sich in immer erstaunlicherer Weise mit der entgegengesetzten Tendenz zum Graziösen, Pariserischen. Jede spätere Redaktion eines älteren Gedankens repräsentiert eine Vervollkommnung der früheren Fassung um einige Grade der Verfeinerung, der formalen Potenzierung und Sublimierung (s. d. Abb. 48—53). Es ergibt sich im Laufe der weiteren Entwicklung jene Fülle der scheinbar so selbstverständlichen, aller Erdenreste mühevoller Arbeit entkleideten Motive des Gehens, Liegens, Stehens, Knieens und Tanzens, die mit der unwiderstehlichen Überzeugungskraft ihrer Rhythmik selbst die komplizierteste Position als Ausdruck angeborener, naturbedingter Grazie erscheinen lassen.

Diese Leichtigkeit selbst aber, dieser im Lauf des Jahrhunderts so oft vergeblich nachgeahmte „Charme" der Watteauschen Geschöpfe ist aus der Überwindung des Niederländertums erwachsen.

Bei dem schon eingangs betonten fragmentarischen Zustand des Watteauschen Oeuvre — aus der ganzen ersten Periode bis zum Eintritt in das Atelier Gillots (1705) ist kein einziges beglaubigtes Werk erhalten — sind wir auf die Zeugnisse der zweiten Periode angewiesen, um uns ein ungefähres Bild des allmählichen Erwachens des Watteauschen Genius zu verschaffen. Da bietet sich als geeignetstes Beispiel die „Vraie Gaîté" in London (Abb. 36), die wahrscheinlich schon der Zeit nach dem Abschluß der Pariser Lehrjahre, jenem kurzen Aufenthalt in seiner Heimatstadt (1710) angehört. Die räumliche und zeitliche Nähe der vlämischen Kunstatmosphäre (Teniers' Todesjahr fällt, wie schon erwähnt, in das 7., das des stofflich verwandten

55. Die Dorfbraut (Kopie). Original im Saône-Museum, London.

Holländers Ostade in das 1. Lebensjahr Watteaus) hat hier offenbar auf die Wahl des Themas stark eingewirkt. Das Ganze mutet geradezu wie eine Paraphrase des von den Klassikern des niederländischen Genres hundertfach behandelten Themas an. Aber dennoch überwiegen bei aller äußeren Ähnlichkeit die Differenzen, und von einer Anlehnung an ein bestimmtes Vorbild — man hat ein solches in den Figuren des Ländlichen Konzerts des Ostade in Kassel erkennen wollen — kann keine Rede sein. Die Komposition sowohl wie die Durchführung ist durchaus selbständig. Schon die äußere Bildform, der Ausschnitt, die Beschränkung in der Zahl der Personen, widersprechen durchaus den Gepflogenheiten der Vorläufer. Trotz der Ähnlichkeit der Typen ist die Rhythmik des Tanzes wesentlich verschieden von der bäurisch-täppischen Manier der Teniersschen oder gar der Ostadeschen Pärchen. Einzig das Phlegma des philosophischen Zuschauers am linken Rande erweckt Erinnerungen an die Typik der Kleinmeister. Im übrigen trägt sowohl das Kostüm als namentlich die Mimik der Tänzer und der Musikanten deutlich die Spuren des neuen Lebensgefühls und der Formenanschauung des Jahrhunderts, das Watteau inauguriert. Die ungeschlachte Derbheit der altvlämischen Rüpel ist einem manierlicheren Gebaren in Kleidung und Auftreten gewichen. Überall macht sich die für die beginnende Régence charakteristische Erleichterung und Auflockerung bemerkbar. Das animalische Aufstampfen und Herumschlenkern der Gliedmaßen bei den Bauern vom Schlage Teniers' und Ostades ist durch wesentlich urbanere Tanzmanieren ersetzt. Das Kostüm ist in Material und Schnitt differenzierter, artikulierter, leichter und graziöser geworden. Die äußere und innere Silhouette schließt statt der wahllos auseinanderfallenden Richtungen der alten Vorbilder in harmonischen, fast regulären Ellipsen. Der Abklang der beiden äußeren Umrißlinien der Figuren vom Scheitelpunkt der erhobenen Hände nach links und rechts, ihr Einknicken nach der Mitte zu, verrät ebenso wie die innere Ellipse, die von der Unterseite des erhobenen Armes der Tänzerin den Oberkörper diagonal durchschneidend in den rechten Saum der Schürze gleitet und, vom Beinkleid

36. „La vraie Gaité." London, Tennant Gallery.

57. P. Angillis, Die Annäherung. Berlin.

des Mannes aufgefangen, durch dessen Oberkörper und Arm zum Ausgangspunkte zurückkehrt, die ornamentalen Prinzipien des Verfassers zahlreicher dekorativer Entwürfe, in denen das Rankenwerk nach denselben rhythmischen Prinzipien geordnet erscheint wie hier die menschlichen Figuren Abb. 41). Nicht zufällig hängt der Kranz am Wirtshausschild genau über dem Treffpunkt der beiden Hände (vgl. den Ornamentstich!); eine von hier nach unten durchgezogene Vertikale würde die Hauptgruppe in zwei genau symmetrische Hälften zerlegen. Auch die beiden, einander in fast gleichem Winkel zugeneigten Köpfe lassen sich bei aller Lebendigkeit der Beobachtung typischer Tanzgepflogenheiten unschwer in der Phantasie zu ornamentalen Faktoren umgestalten.

Schon diese kompositionellen Eigenschaften der Hauptgruppe ziehen dieses scheinbar so vlämische Bild aus der niederländischen Atmosphäre

der Kleinmeister hinüber in die romanisch-französische des Dixhuitième. Eine Entstehung vor den Pariser Jahren, ja selbst vor der Bekanntschaft mit Gillot und der Régence-Ornamentik, ist daher unmöglich. Das gleiche gilt von den Einzelformen, in denen sich ebenfalls überall die neue Anschauung und die spezifisch Watteausche Pinselführung bemerkbar macht. An die Stelle der Gepflogenheiten der alten Schule, die im wesentlichen mit einer gleichmäßigen Lichtverteilung und Farbfüllung in einheitlicher Durchdringung der Fläche arbeitet, ist hier bereits die Tendenz zum Pointierten, zum Wechsel der Akzente, zur Kontrastwirkung größerer Helligkeiten und Dunkelheiten mit kleineren Licht- und Schattenkomplexen erkennbar: die ersten Regungen jenes neuen Sehens, das im Lauf der Watteauschen Entwicklung zu immer größerer Meisterschaft ausgebildet, schließlich zur Signatur des ganzen Jahrhunderts wird. Hier in diesem Jugendwerk tritt die neue Anschauung noch zaghaft hervor und beschränkt sich im wesentlichen auf kleinere Partien, während die größeren noch relativ einheitlich bleiben (am deutlichsten in der lockeren, schon halb verschwimmenden Umrißzeichnung der erhobenen Arme und der schon fast nur mit leichten Druckern gewonnenen Modellierung der Gesichter). Am weitesten fortgeschritten erscheint der schon ganz typisch malerisch behandelte Hintergrund und vor allem das helleuchtende weibliche Köpfchen des zweiten Paares, die erste unverkennbare Spur Rubensschen Einflusses. — Die nebenstehende Arbeit eines unmittelbaren Zeitgenossen, Pierre Angillis (1685—1734), Abb. 37, zeigt besonders deutlich die eminent fortschrittlich-französischen Qualitäten des eben besprochenen Watteauschen Bildes gegenüber der gleichzeitigen konservativ-vlämischen Fortentwicklung der Teniers-Schule.

Eine eigene Gruppe von Bildern ermöglicht ebenfalls, Watteaus Zusammenhang mit den Niederländern und zugleich seine Loslösung von dieser künstlerischen Vergangenheit zu verfolgen: seine Szenen aus dem Soldatenleben (Abb. 38 u. 39). Die Werke sind wahrscheinlich sämtlich in die Jahre vor der Reise nach Valenciennes zu setzen, wenn auch die

38. Das Biwak („Camp volant"). Petersburg.

39. Rückzug der Nachhut („Recrue"). Nantes.
Kopie des Originals bei E. Rothschild, Paris.

unmittelbare chronologische Gleichsetzung, die Zimmermann für das „Camp volant" in der Ermitage und die „Recrue" bei Rothschild (Abb. 39) annimmt, kaum zutreffen dürfte. Schon der Vergleich der Komposition wie der Zeichnung, von den auch in der Abbildung erkennbaren koloristischen Unterschieden abgesehen, zeigt eine so außerordentliche Überlegenheit des zweiten Stückes über das erste, daß wir wohl richtiger die beiden andern Petersburger Stücke (Z 30, 31) als zeitliche Bindeglieder anzunehmen haben werden. Jedenfalls ist das Stück bei Rothschild (Kopien in Glasgow und Nantes, Z 128, 129) das künstlerisch weitaus wertvollste von allen. Gegenüber den zerstückten, zusammengelesenen und überfüllten, noch stark in einem fast hölzernen Parallelismus gehäufter Vertikalen befangenen Motiven und den noch ganz ungelenken, halb mißglückten Verkürzungen des „Camp volant" steht diese „Recrue" mit ihrer bescheidenen Figurenzahl, der Einheitlichkeit der Komposition und der Hintergrundsfolie, vor allem den schon ganz echt Watteauschen Körpermotiven unmittelbar an der Schwelle der Meisterjahre. Die koloristische Haltung ist gleichfalls den anderen Stücken gegenüber eine streng einheitliche und nimmt an sich fast ebensolche Ausnahmestellung im Oeuvre Watteaus ein wie das Thema selbst. R. Dohme, einer der wenigen, die das Original gesehen, beschreibt den Gesamteindruck folgendermaßen: „Das Bild ist fast farblos; Himmel und Erde sind in einen schmutzig graubraunen Ton gekleidet, die Gestalten selbst fast en camayeu behandelt" (Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. 1883, S. 227).

Diese wenig bekannten Soldatenstücke sind schließlich doch nicht nur als Kuriositäten zu bewerten, sondern auch sie eröffnen Einblicke in die Organisation der Watteauschen Künstlerpsyche. Aus dieser, seiner innersten Natur fremden, ja feindlichen Welt, mit der er als Zeitgenosse des Spanischen Erbfolgekrieges auf seinen beiden Reisen aus und in die Heimat in Berührung gekommen war, wählt er einzig die Ruhepunkte, die Idyllen, aus. Weder Massenschilderer wie die beiden Parrocel, noch bloßer Chronist und Parademaler wie Van der Meulen (Abb. 40), interessiert ihn, den Erben

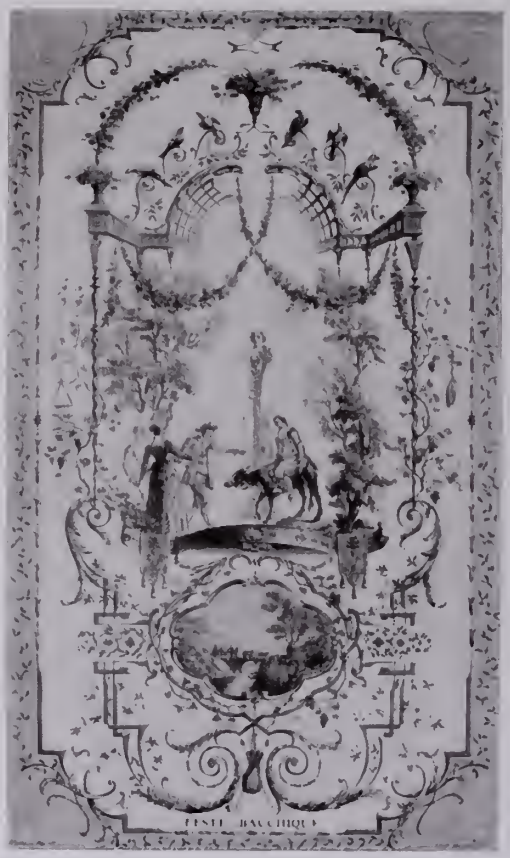
40. Van der Meulen, Ausfahrt Ludwigs XIV. Dresden.

der niederländischen Kleinmeister, nicht die Historie, das Drama und die Kämpfe, sondern die Episoden, die Pausen, das Genre. Und auch diese Szenen entkleidet er immer mehr ihres vlämischen Charakters. Wie jenes tanzende Bauernpaar der „Vraie Gaîté“ kultiviert und französiert wurde, so verwandelt sich die rauchende, trinkende und faulenzende Soldateska der Petersburger Bilder in die eleganten, schon fast entmilitarisierten Kavaliere der „Recrue“, denen man nur statt der Flinte den Schäferstab in die Hand zu geben brauchte, um sie in irgend eine der Fêtes galantes zu versetzen.

Der eigene Stil

Gillot und das Theater.

Die Überwindung des Vlamentums, die Wandlung des geborenen Niederländers und Realisten zum Meister der Feerien und Klassiker des französischen Gesellschaftsbildes vollzieht sich allmählich nach den Gesetzen des inneren Wachstums des künstlerischen Genius. Die äußeren



41. Watteau, Ornamentstich.

Ereignisse, die diesen Prozeß befördern, sind außer dem schon betonten allgemeinen Erstarken der koloristischen Tendenzen in der Régence in drei individuellen Faktoren des Watteauschen Lebenslaufs zu suchen, die durch die Namen Gillot, Rubens und Crozat repräsentiert werden. Der erste wird für sein Stoffgebiet und seine dekorative Produktion, die beiden andern für die Entwicklung seines Kolorits von ausschlaggebender Bedeutung.

Der Eintritt in das Atelier Gillots (um 1705) ist der erste wichtige Wendepunkt in Watteaus Leben, nachdem er den Pariser Boden betreten. Gillot befreit den Heimatlosen aus der Sklaverei der Heiligenbilderfabrikation auf dem Pont Notre-Dame und wird sein erster Mentor in der neuen Lebens- und Kunstatmosphäre der Régence, die er selbst auf seinem engeren Schaffensgebiet der Ornamentik mit heraufführen hilft.

Claude Gillot (1673—1722) verdankt seine Stellung in der Kunstgeschichte nicht minder dieser, am Genie Watteaus verrichteten Entdeckertat, als seiner eigenen Produktion. Seine nur spärlich erhaltenen und in entlegene Privatgalerien der französischen Provinz verschlagenen Gemälde sind noch nie publiziert und eingehender untersucht worden. Sein Monograph Valabrègue (Gaz. d. b. a., 1899) begnügt sich mit einer sehr allgemein gehaltenen Beschreibung der wenigen Stücke, die er gesehen,

aus der jedoch Gillots starke Abhängigkeit von Teniers sowohl in der Stoffwahl wie in der malerischen Technik hervorgeht. Andererseits rechtfertigen Gillots graphische Leistungen die Vermutung, daß zwar das Stoffgebiet Watteaus stark von ihm beeinflußt worden ist, daß er aber später als Maler selbst sehr bald in das Schlepptau seines eigenen, überlegenen Schülers geriet. (Kristeller in seinem „Handbuch des Kupferstichs" neigt auf Grund der Gillotschen Graphik zu der gleichen Annahme.)

42. Gillot, Ornamentzeichnung. Paris. Louvre.

Der Haupttitel des Gillotschen Ruhmes ist seine Ornamentik. Auf diesem Gebiet steht Watteau durchaus unter seinem Einfluß. (Man vergleiche außer unseren Abbildungen 41 und 42 die interessanten Tapisserien der Sammlung Cronier, nach gemeinsamen Entwürfen von Gillot, Bérain und Watteau, in „Les Arts" 1905, April.) Dem späteren 18. Jahrhundert gilt Gillot als Fortsetzer der einst von Callot begründeten Genre-Kleinkunst. Nach seinen Zeichnungen von Szenen aus der Pariser Alltagswelt hat Graf Caylus gestochen, und die Originale wurden bald begehrtes Sammelobjekt wie die Arbeiten der Cochin, Moreau, St. Aubin und anderer Darsteller der Gesellschaft und Mode. Auch diese Seite seiner Produktion findet in Watteaus eigenen Radierungen der

43. Radierung aus den „Figures de Modes".

„Figures de Modes" ihre Fortsetzung (Abb. 43, 44). (Daß die „Danse paysanne" in Dijon keine Arbeit Gillots, sondern ein Frühwerk Watteaus ist, das freilich unseres Erachtens in der Hauptfigur völlig ruiniert und übermalt ist, hat P. Marcel in der Gaz. d. b. arts 1904 Bd. I nachgewiesen.)

Watteau hat, nach den zeitgenössischen Berichten, trotz seiner späteren persönlichen Entfremdung von Gillot, stets dankbar anerkannt, was er seinem Lehrer schuldete. Wir werden diesen Dank, abgesehen von jener Befreiungstat und dem ersten Unterricht höheren Ranges, hauptsächlich in der unter Gillots Einfluß sich vollziehenden Loslösung Watteaus von der Stoff- und Formenwelt der Niederländer, sowie der Einführung in sein eigentliches künstlerisches Milieu zu suchen haben. Selbstverständlich spielt bei dieser tiefgreifenden Wandlung der Lehrer Gillot nur die Rolle eines Geburtshelfers. Die Organisation der Watteauschen Psyche drängte von selbst zu einer immer stärkeren Ausschaltung der in seiner wallonischen Abstammung verankerten niederländischen Elemente zugunsten der romanischen Richtung auf das Graziös-Elegante hin. Was er als unveräußerliches Erbe seines Niederländertums in seine künstlerische Weltanschauung hinüberrettete, war jener Scharfblick für die Realitäten der Erscheinungswelt, den wir schon oben betonten. In der Tiefe seiner Seele jedoch war der

Schöpfer der Insel der Cythere, des Indifférent und der ätherischen Figuren des Gersaint-Schildes durch Welten von der Vorstellungs- und Empfindungssphäre eines Brouwer, Teniers und Ostade getrennt. Er teilt mit ihnen die Überzeugungskraft seiner Gebilde, aber diese Gebilde sind, wie wir sahen, nicht Abbilder des Lebens, sondern Phantasiegeschöpfe.

Auf diesen seelischen Voraussetzungen beruht nun auch die Bedeutung der Lehrzeit bei Gillot unter einem letzten Gesichtspunkt.

44. Radierung aus den „Figures de Modes".

Watteau wird von seinem Lehrer in die Welt des Theaters eingeführt, die in seinem Schaffen eine so große Rolle spielt. Über die psychologischen Gründe dieser intensiven Neigung haben wir bereits gelegentlich des Gilles gesprochen (s. o. S. 48 f.). Das Wesentliche ist auch in diesem Falle, daß Watteau nie Illustrator wird, der am Stoff hängen bleibt. Außer der noch genauer zu würdigenden ersten Fassung der Cythere hat Watteau nie eine bestimmte Szene irgendeines Bühnenerlebnisses mit dem Pinsel verewigt. (Bei den Potsdamer „Komödianten", Abb. 16, überwiegt die Typik, vgl. S. 50.) Auch das Theater ist ihm, wie die Natur und das Leben überhaupt, nicht Objekt an sich, sondern Gedankenhebel. Er ist auch hier wie in seinen Gesellschaftsbildern sein eigener Dichter und Regisseur, und bald genug rinnen die beiden Sphären in seiner Phantasie zusammen. Die Komödianten dringen

45. „Belle, n'écoutez rien!" Stich von Cochin.

in die „Gesellschaft" ein, und namentlich der Musikant, der Mezzetin, bildet in ungezählten Fällen das stoffliche und formale Bindeglied zwischen den Pärchen. Gerade in den reifsten Schöpfungen wie der Cythere, dem Gilles, ja selbst bei ganz isolierten Figuren wie der Finette ist es unmöglich, die Grenze zu finden, die beide Reiche, Bühne und Leben, trennt. Kein Wunder, da ja auch die Fêtes galantes alle Keime eines Bühnenbildes enthalten. Selbst die realistischen Figuren des Gersaint-Schildes machen, wie wir sahen, keine Ausnahme. Sie alle sind Kinder desselben Poeten.

Komposition.

Die künstlerische Sprache, in die Watteau seine Gedanken einkleidet, steht unter demselben Gesetz wie jene. Auch hier, in der Kunst der Regie, ist er ein Eigener: Dichter und Dramaturg zugleich. Seine Prinzipien des Aufbaus und der Gruppierung sind nicht der Tradition und Schule abgewonnen,

46. Der verwirrende Vorschlag. Petersburg, Ermitage.

sondern wie die Themata selbst ureigenstes Geistesprodukt. Wie die Vorgänge und Personen seiner Idyllen im tiefsten Gegensatz zu der überwiegend verstandesmäßig orientierten Produktion des Klassizismus der Phantasie des inneren Auges entsprossen waren, so sind auch die künstlerischen Mittel zur Realisierung seiner Traumgebilde der eigenen Werkstatt entnommen. Die gesunden vlämischen Instinkte bewahrten von vornherein schon den Anfänger vor den Gefahren der Akademie, deren Geist er selbst noch später als offizielles Mitglied dieser Körperschaft durch völlige Gleichgültigkeit und konsequente Abstinenz von allen Sitzungen im stillen den Krieg erklärte. Sobald er die ohnehin nicht sehr engen Fesseln der eigenen Vergangenheit abgestreift und die Einwirkungen der mancherlei fremden Einflüsse (Gillot, Rubens, die Venetianer) überwunden, steht er ganz als Eigener da. Von der Kompositionskunst seiner reifen Werke führen keine Fäden mehr nach rückwärts und auch nicht nach vorwärts.

47. Das Frühstück. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum.

Die nur gefühlsmäßig, nicht rechnerisch zu erfassende, stumme Rhythmik des inneren Gleichgewichts und der verschleierten Symmetrie seiner Gebilde blieben den offiziellen und inoffiziellen Kunstrichtern der folgenden anderthalb Jahrhunderte nicht minder ein Buch mit sieben Siegeln wie die „Regellosigkeit" Shakespeares den gleichzeitigen Hütern der klassischen literarischen Dreieinigkeit. In diesen anderthalb Jahrhunderten nach dem Tode des Meisters bis zu seiner Wiederentdeckung hat diese Kunst keinen

48. Aus dem „Kontertanz". London.

49. Aus dem „Verwirrenden Vorschlag".

einzigen künstlerischen Erben, keinen einzigen literarischen Apostel gefunden. Daß ein Bild wie die Cythere, ja selbst eine bloße Einzelfigur wie der Indifférent eine unendlich höher organisierte Kompositionskunst enthielten als die großen Maschinen der Klassizisten, ist eine Wahrheit, die noch vor wenigen Jahrzehnten nicht hätte ausgesprochen werden können, ohne ein Hohngelächter der „Kenner" hervorzurufen. Und daß das letzte und größte Meisterwerk, das Gersaint-Schild, an Gesetzmäßigkeit und Konsequenz des rein formalen Aufbaus einen Gipfelpunkt kompositioneller Kunst bedeutet, scheint den zahlreichen Panegyrikern Watteaus bis auf den heutigen Tag entgangen zu sein.

Bei dem Versuch einer Übersicht über die Entwicklung der Komposition Watteaus bleibt zu bedenken, daß die reifen Schöpfungen Watteaus sich auf die geringe Zeitspanne von zwölf Jahren erstrecken, und daß es daher weniger wichtig ist, sich auf eine bei Verlust der Hälfte der Originale stets hypothetisch bleibende Chronologie zu versteifen, als an einigen ausgewählten Beispielen das überraschend schnelle und bewunderungswürdige Wachstum seines Genius zu beobachten.

50. Aus den „Hirten".

51. Aus der „Fahrt nach Cythere".

Um die Hauptstationen dieses Weges zu markieren, erscheint eins der Lieblingsmotive Watteaus in den Fassungen, die es in den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung erhalten hat. Die Abbildungen 48—53 sprechen als solche deutlich genug, um auch ohne Kommentar den ständigen Aufstieg von der teils noch niederländisch befangenen Auffassung zu einer immer reineren, individuelleren und vergeistigteren Rhythmik seines Stiles zu erkennen. Die hier gewonnenen Gesichtspunkte wären dann auf die Entwicklung der Komposition im ganzen zu übertragen. Die Tafeln des Zimmermannschen Katalogs in Verbindung mit unseren Abbildungen ermöglichen es, wenigstens für die erhaltenen Werke einen Gesamtumriß zu gewinnen. Es ergibt sich abermals jenes Herauswachsen aus den niederländischen Traditionen (unsere Abb. 36, Z 2 und Abb. 38), die allmähliche Loslösung von diesen Fesseln (unsere Abb. 39 und Z 5), das immer zunehmende Erstarken der persönlichen Formensprache, zunächst noch im Banne Gillots („Gärten von St. Cloud", Madrid, Z 9—11 und namentlich die Theaterszenen, Abb. 45), sowie die Bilder der Jahreszeiten (ZXV), dann in immer freierer Ausdrucksweise, wobei auch einige Mißgriffe unterlaufen

52. Aus der „Gesellschaft im Park".

53. Aus dem „Firmenschild des Gersaint".

(Abb. 46 und der Londoner „Contretanz", Z 20), gelegentliche bewußte Rückgriffe ins Niederländische (die „Plaisirs pastorals" Chantilly, Z 14, und die Marmotte, Abb. 54), hin und wieder auch noch ein unverarbeitetes Nebeneinander der niederländischen und französischen Elemente (Abb. 55, sowie Z 30, 31, 33). Die Ovation an Rubens in der Verbindung mit einem ganz autochthonen Motiv (Abb. 57), venezianische Reminiszenzen (Abb. 60 und der Cupido in Chantilly, Z 49), das von Zimmermann unseres Erachtens zu früh angesetzte meisterlich komponierte Berliner „Frühstück" (Abb. 47), vor allem aber die Finette (Abb. 14). Diese letztere und ihr Gegenstück, der Indifférent (Abb. 13), repräsentieren die ersten reifen und ganz persönlichen Schöpfungen, bis dann in der Insel der Cythere (Abb. 2) der erste Gipfelpunkt erreicht ist.

Von dieser Höhe ergibt sich am leichtesten ein Umblick nach vorwärts und rückwärts. Daher soll hier zu dem, was über das Pariser Exemplar der Cythere und seinen dichterischen und farbigen Inhalt in unserem Einleitungskapitel gesagt worden ist (s. o. S. 18 ff.), noch dasjenige nachgetragen werden, was für die Entwicklung des Watteauschen Stiles von besonderer Bedeutung ist.

Zunächst zeigt ein vergleichender Blick auf den Indifférent und die Finette, daß diese mit ihrer spitzen, pointierten Pinselführung der Frühzeit angehören müssen. Noch deutlicher jedoch weist die erste Redaktion der Cythere (Abb. 54) den ganzen Abstand in der Entwicklung von den Frühwerken zu den reifen Meisterschöpfungen auf. Hier, in der Sedelmeyerschen Fassung, liegt unverkennbar ein Bühneneindruck zugrunde, eine Aufführung des Schäferspiels „Trois Cousines" von Dancourt, der Watteau nachweislich beigewohnt hat (vgl. Fourcaud a. a. O. u. E. Pilon in der „Revue de l'Art ancien et mod. 1921"). Daß es sich dennoch um keine getreue Abbildung der Wirklichkeit handeln kann, ist bei Watteau selbstverständlich. Das Wesentliche ist die Erkenntnis der offenbaren Gebundenheit und inneren Unfreiheit, mit der er hier einem Versuch gegenübersteht, einen Eindruck, der nicht ganz sein geistiges Eigentum, zu einem Kunstwerk zu gestalten. Die Komposition ist, mit dem Maßstab der reifen Werke gemessen, hölzern und unlebendig, sowohl in der Fassung der einzelnen Gruppen und Motive wie im Zusammenhang der Landschaft und Staffage. Die Schülerschaft Gillots ist noch nicht überwunden. Dagegen enthüllt nun ein unmittelbarer Rückblick auf das Hauptwerk selbst (Abb. 2) mit einem Schlage die künstlerische Entwicklung des Meisters. Der unerschöpfliche Reichtum dichterischer, formaler und koloristischer Reize, die wir eingangs zu würdigen versuchten, läßt immer wieder die ungeahnte Pracht des Falters anstaunen, der jener unscheinbaren Larve entschlüpft ist. Das Theater ist jetzt ganz vergessen; wir atmen im Reich des befreiten Genius, wo jedes Element der beseelten und unbeseelten Natur den Stempel seines Geistes trägt.

Den Abklang, das Ermatten der Inspiration, zeigt dann die dritte, Berliner Fassung (Abb. 55). Auf den ersten Anblick zwar erscheint diese in den Maßen genau übereinstimmende Redaktion als die reichere und durchgebildetere. Doch bald erkennt man, daß hier der Fleiß das Genie nicht entzündet, sondern gebändigt hat. Die Komposition ist zwar reicher und in der Linienführung korrekter geworden — durch Verbreiterung der Baumkulisse und vertikale Kontrastierung des Schiffsmastes erhalten die

54. Die Fahrt nach Cythere. Erste Fassung. Paris, Sedelmeyer. Stich von Larmessin.

Hauptgruppen eine strengere Rahmung, der leere Vordergrund rechts ist durch eine neue Gruppe gefüllt, das Motiv der Putten reicher ausgestaltet worden — aber alle diese akademischen Vorzüge können nicht entschädigen für das Feuer, das die Cythere des Louvre beseelt. Ist dort im Furor der Inspiration der Pinsel in fliegender Eile über die Leinwand geeilt, daß ganze Flecken in der Mitte des Bildes von ihm unberührt geblieben sind, so hat bei der späteren Redaktion die sorgfältigste Durchbildung jeder Einzelform und Farbnote dem Künstler (und Kandidaten um die akademische Würde) als Hauptziel seiner Arbeit vorgeschwebt. Anstatt der goldigen Glut, in die alle Farben des Pariser Bildes getaucht sind, herrscht in dem Berliner Exemplar eine gleichmäßige, tadellos durchgebildete, überaus farbenprächtige pastose Arbeitsweise, die sogar eine bei Watteau befremdende, fast banale Süßlichkeit in dem unmittelbaren Nebeneinander von Rosarot und Himmelblau in der Umgebung des Amorettensegels bemerken läßt.

Nichts jedoch ist so charakteristisch für die konträre Geistesverfassung, in der beide Bilder entstanden, als der Ersatz jener so geheimnisvoll aus dem Waldesgrün hervorleuchtenden rosenumkränzten Venusherme der Pariser Fassung durch die gezierte akademisch modische Marmorfigur der Berliner Redaktion.

An dem Maßstab dieser drei Fassungen der „Cythere" ergibt sich mithin sowohl für die Gesamtkomposition wie für die Einzelfiguren des übrigen Oeuvres Watteaus die Möglichkeit einer relativ sicheren Datierung. Was die weitere Entwicklung bringt, ist ein immer vollendeteres Spiel mit den einmal gewonnenen Ausdrucksmitteln, eine zunehmende Leichtigkeit und Kühnheit in der Kombination und rhythmischen Bindung der Massen. Besonders die Dresdener und Londoner (Abb. 64, 65, 66) sowie das Berliner Bild (Abb. 56) bedeuten für das Gebiet der Fêtes galantes den Höhepunkt der kompositionellen Meisterschaft. Das anscheinend so lockere Gefüge der Cythere wird in den Spätbildern noch wesentlich überboten. Die geniale Freiheit, mit der in dem Dresdener Stück (Abb. 65) eine abgesprengte Einzelfigur einer ganzen Menge die Wage hält, indem dieser inhaltlich und formell isolierte späte „Indifférent" dennoch durch unsichtbare Fäden an seine Umgebung und Mitwelt gebunden bleibt, sucht auch abgesehen von den diesem Einfall innewohnenden Stimmungswerten ihresgleichen in dem ganzen, an rhythmischen Zauberkunststücken so reichen achtzehnten Jahrhundert.

In dieser Spätzeit wächst Watteau dann immer mehr über die Grenzen seines, nur scheinbar an das kleine Format gebundenen Genius hinaus. Unmittelbar neben der zierlichen Miniaturvenus des „Parisurteils" (Abb. 62) steht ein fast monumental zu nennendes Porträtstück wie das des alten Pater in Valenciennes (Z 100); vor allem aber bietet der herrliche Gilles eine ungeahnte Erweiterung des Watteauschen Reiches, als lebensgroße Einzelfigur ein Unikum nicht nur im Werk des Meisters selbst, sondern, von einigen Porträts abgesehen, im ganzen, dem Monumentalen abgeneigten Jahrhundert des Rokoko.

55. Die Fahrt nach Cythere. Dritte Fassung. Berlin.

Die letzte Schöpfung Watteaus endlich, das Firmenschild des Gersaint, bedeutet, wie sie koloristisch völlig neue Wege einschlägt, auch als Komposition das letzte Wort des Meisters. Auf eigenen, nie betretenen Bahnen kommt, wie wir sahen, der „regellose" Kolorist dem Ideal des Klassizismus näher als alle schöpferischen und kritischen Geister, die schon kurz nach dem Tode des „Maître des fêtes galantes" über sein ganzes Schaffen das Votum wohlwollender Duldung und bald genug offener Ablehnung abzugeben sich berechtigt fühlten (s. u.).

Kolorit.

Der Kolorist Watteau steht in der Geschichte der französischen Malerei ebenso isoliert wie der Komponist und Zeichner. Zwar ist seine Mission innerhalb der französischen Entwicklung durch das schon eingangs erwähnte Erstarken der koloristischen Tendenzen um die Jahrhundertwende (Largillière, Desportes, Delafosse u. a.) vorbereitet, doch kommt keinem dieser Künstler die epochale Bedeutung Watteaus zu. Dieselbe Kluft, die den Dichter der Cythere von den Verfassern der großen religiösen mythologischen und historischen Haupt- und Staatsaktionen des Louis-quatorze trennt, trennt auch den Farbenpoeten von den Vorgängern des ganzen Jahrhunderts. Bedeutete diesen die Farbe fast ausschließlich eine Zutat von sekundärem oder gar tertiärem Interesse, so sind bei Watteau beide Elemente, das geistig-formale wie das sinnlich-koloristische, gleich berechtigt und untrennbar. Die farblose Abbildung seiner Werke kann nur die Hälfte ihres Wertinhaltes vermitteln. Ferner sind, ganz abgesehen von der koloristischen Einheit und Tonschönheit, die allen seinen reifen Schöpfungen eignet, manche Kompositionen a priori auf eine Hauptfarbe hin angelegt, wie die Akademiker vor, neben und nach ihm eine Hauptfigur zur Trägerin und zum Zentrum ihrer Entwürfe zu machen pflegten.

Watteau, der geborene Vlame, der Landsmann des Rubens, sieht alle Dinge instinktiv zu gleicher Zeit als Form und Farbe. Ebenso weit entfernt von der flockig-dekorativen Malweise der gleichzeitigen Venetianer (Tiepolo,

56. Gesellschaft im Park. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Rosalba Carriera), die sozusagen nur die farbige Oberschicht der Erscheinungen festhielten, wie von der analytisch-impressionistischen Technik der großen Koloristen des folgenden Jahrhunderts, die die ganze Welt in farbig bewegte, formlose Flecken auflösten, schafft Watteau seine Kompositionen als Farbenplastiker und -synthetiker. Wie bei den Klassikern des Kolorismus der vorhergehenden Jahrhunderte, Rubens und Tizian an der Spitze, drängt sich auch bei ihm die Überzeugung auf, daß diese blutwarmen, tief leuchtenden, bei allem Ernst doch so sonnig heiteren Töne nicht nur eine leichte Hülle bilden, sondern in geistigem wie materiellem Sinne organisch unlösbar mit ihren Trägern verwachsen sind.

Auch hier, auf dem Gebiet der Farbe nun, enthüllt sich das Schauspiel einer ständigen Entwicklung, eines Aufstiegs von den an die vlämische Vergangenheit gebundenen Vorstufen über ein kurzes Zwischenstadium unausgeglichenen Schwankens zwischen Altem und Neuem zu einem immer schnelleren Erstarken der eigenen Persönlichkeit. Mit der wachsenden Kühnheit der Probleme hält der Fortschritt der Qualität gleichen Schritt. Die letzte Leistung, das Gersaint-Schild, ist zugleich die höchste.

Die frühesten Anfänge stehen noch unter dem Zeichen der niederländischen Tradition, deren Hauptvertreter Teniers, wie schon erwähnt, noch in die Vita Watteaus hineinragt: ein dünnflüssiger, gleichmäßiger Vortrag, hier und da mit ein paar lebhafteren Druckern versetzt. Die Schülerschaft bei Gillot mag ebenso, wie sie das Stoffgebiet Watteaus erschließt, diese gleichmäßige Ruhe durch eine etwas bewegtere, pikantere Malweise abgelöst haben, ohne daß wir bei der schon oben betonten, äußerst mangelhaften Kenntnis von dem Maler Gillot bestimmte Belege für eine Abhängigkeit Watteaus anführen könnten. Die entscheidende Wendung bedeutet diese Lehrzeit für den Koloristen jedenfalls nicht. Erst in den folgenden Jahren entfaltet sich die farbige Sprache Watteaus zu ihrer vollen Blüte und Eigenart.

Zwei äußere Erlebnisse helfen diesen Prozeß beschleunigen. Watteau wird Schüler des Kupferstechers Claude Audran (1658—1734), des

Angehörigen einer vielverzweigten Künstlerfamilie, der namentlich als Ornamentiker durch Wiederbelebung des Raffaelischen Loggien-Stiles und Fortbildung der Bérainschen Manier neben Gillot einen wichtigen Faktor in der Geschichte der Régence bildet. Für den Ornamentiker Watteau ist er, mit Gillot verglichen, von sekundärer Bedeutung. Er beschäftigte angeblich seinen Schüler mit der Ausführung der figürlichen Teile seiner dekorativen Entwürfe und kommt überhaupt weniger in seiner Eigenschaft als Künstler, als in der eines Kustoden des Luxembourg für Watteaus Entwicklung in Betracht. Hier, in dem Medici-Zyklus des Rubens, wie in dem Park des Schlosses, empfängt der Kolorist und der Landschafter Watteau die Eindrücke, die sein ganzes ferneres Schaffen in neue Bahnen lenken.

57. Die Überraschung. London, Buckingham Palace.

Von dem Landschafter war bereits die Rede (s. S. 30 ff.). Mit jener eben geschilderten Vertiefung seines noch unbewußt in ihm schlummernden Naturgefühls, das sich zuerst an den Baumgruppen im Park des Luxembourg entzündete, ging die koloristische Evolution Hand in Hand. Auf sein farbendurstiges Auge, das in jener Periode durch die Beobachtung der atmosphärischen Vorgänge in der Pariser Natur immer reizsamer geworden war, mußten die Wunder der Rubensschen Palette wie eine Offenbarung

58. Rubens, Studienblatt. Paris.

wirken. Obgleich er sie in jenem Medici-Zyklus zunächst nur durch das Medium der Schule kennen lernte, fand er hier alles, was ihn die farbenblinde offizielle Malerei der Zeit (von jenen obengenannten Ausnahmen abgesehen) vermissen ließ.

Doch während die wenigen koloristischen Gesinnungsgenossen, seinen späteren Gönner Delafosse an der Spitze, sich mit den Anregungen begnügten, die sie aus diesen verhältnismäßig zahmen und eleganten, daher dem französischen Nationalgeschmack besonders sympathischen Arbeiten gewannen, suchte Watteau sehr bald zu den Quellen selbst vorzudringen. Vor allem ist es die „Kirmes", schon damals im Besitz der französischen Krone, deren bacchantische Sinnen- und Farbenglut seine heiße Bewunderung erregte. Diese höchste künstlerische Verherrlichung fesselloser erotischer Ekstase muß ihn damals als Schöpfung eines wahlverwandten, aber von der Natur mit all den physischen Reichtümern ausgestatteten Geistes, die ihm versagt blieben, im tiefsten Innern seiner Seele aufgewühlt haben. Als beredte Zeugen dieses fundamentalen Erlebnisses besitzen wir außer einigen Zeichnungen nach Gruppen aus diesem Rubensschen Meisterstück (Sammlg. His de La Salle im Louvre) das Bild der „Surprise" (Abb. 57), wo Watteau unmittelbar neben seine so oft wiederholte Lieblingsfigur des sitzenden

Gitarristen eine der brünstigen Umschlingungen aus jenem Rubenswerk selbst reproduziert: ein naives Nebeneinander zweier inhaltlich und stilistisch kaum vereinbarer Motive, im übrigen die einzige offenkundige Kopie eines fremden Gedankens, die wir von ihm kennen. Bei dem um Einfälle gewiß nicht verlegenen Watteau ist die ganze Szene wohl zu erklären als eine stille Ovation für den vergötterten Meister, neben dessen Gruppe er im momentanen Aufblitzen des Selbstgefühls diejenige Figur aus dem eigenen Oeuvre setzt, in der er selbst (wie auch wir heute) eine seiner persönlichsten und genialsten Erfindungen erblicken mochte.

59. Rubens. Studie zum „Liebesgarten".

Seit jenen Tagen wurde Rubens der Leitstern seines ganzen Schaffens. Überall zeigen sich bis in die Zeiten der Cythere hinein die Spuren seiner Einwirkung, die er erst im letzten Stadium, dem des Gersaint-Schildes, überwunden hat. Unter den wenigen Briefen, die wir von Watteau besitzen, befindet sich einer, in dem er angesichts eines ihm übersandten Gemäldes des Rubens seiner Verehrung in überschwenglichen Worten Ausdruck verleiht. „Depuis ce moment où je l'ai reçue, je ne puis rester en repos, et mes yeux ne se lassent pas de se retourner vers le pupitre où je l'ai placée comme dessus un tabernacle!" Dennoch muß man sich hüten, diesen

Einfluß zu überschätzen. Von einer Abhängigkeit kann nur in dem Maße die Rede sein, als Rubens tatsächlich für Watteau die größte künstlerische Offenbarung seines Lebens bedeutet. Ohne ihn wäre er ebenso wenig denkbar, wie Mantegna ohne Donatello oder Rubens selbst ohne Tizian. Es käme jedoch bei einer Einzeluntersuchung nicht darauf an, die Anlehnungen philologisch aufzustöbern, sondern die Abwandlungen im Großen und Kleinen, in Temperament, Gruppenbildung und Linienführung zu verfolgen, die eine Rubenssche Komposition (wie etwa die von Staley im Burlington Magazine XII, 164 publizierte) oder eine Zeichnung (wie die in der Vasari Society V 37 reproduzierte) unter den Händen Watteaus gefunden hat. (Vgl. auch unsere Abb. 58 mit 18 und 59 mit 14.)

Als Beispiel für die in dieser Frage maßgebenden Gesichtspunkte mag folgender Vergleich dienen:

In unmittelbarer Nachbarschaft hängen zwei Bilder im Louvre, die „Antiope" (Abb. 60) und das „Parisurteil" (Abb. 62), die einen besonders schnellen und klaren Einblick in die Entwicklung der Watteauschen Formen- und Farbensprache auf dem von ihm, im Gegensatz zu Rubens, äußerst selten betretenen Gebiet der Darstellung des nackten Körpers gestatten. Steht die frühe Antiope in der Komposition wie im Kolorit noch im Banne einer unfreien, von Italien beeinflußten akademischen Auffassung, bei der aber doch der in hartem Winkel herabfallende Arm, die Überschneidung des Köpfchens und die Kreuzung der Beine den vlämischen Naturalisten verraten, so zeigt die ganz autochthone geniale Skizze des Parisurteils die volle Reife des eigenen Stils. Die mythologische Handlung wird nicht, wie bei allen akademischen Vorgängern und Nachfolgern, zum Gerüst der Komposition gemacht, sondern nur als farbige Folie, zur Verstärkung und Resonanz des koloristischen Hauptmotivs, des weiblichen Akts, um diesen herum gruppiert. Wie die Minerva nur Existenzwert als Trägerin ihres Schildes besitzt, der mit seinen springenden Spiegelreflexen das ruhig warme Leuchten des Inkarnats steigern soll, so bildet auf der andern Seite das Braun des Pariskörpers die stumpfe Gegennote. In der Höhe schließt das hellgestreifte

60. Jupiter und Antiope. Paris. Louvre.

Seidenkleid der aus irgend einer Fête galante entsprungenen Juno das koloristische Ensemble mit einer vierten Note und entkleidet die ganze Szene jedes olympischen Nimbus.

Dieser Wandel nun, von der „Antiope" mit ihren wesentlich plastisch modellierten, im einzelnen wie im ganzen in feste Grenzen gebannten Formen, sowie ihrem aus starken einheitlichen Kontrastwirkungen aufgebauten Kolorit zu dem Luftgebilde der ohne jede greifbare Linie modellierten, wie eine Anadyomene aus ihrer farbigen Umgebung emportauchenden Venus des Parisurteils — dieser Wandel ist unleugbar durch ein intensives Rubensstudium gefördert worden. Wir stellen die Berliner „Fortuna" (Abb. 61), gleichfalls eine Skizze, neben das Watteausche Bild und erkennen bei allen Differenzen des Körperideals und des Temperaments die Verwandtschaft einer spezifisch malerischen Auffassung gegenüber der Konturensprache der Vorgänger und Akademiker. Auch diese Parallele jedoch darf nicht im Sinne einer „Abhängigkeit" aufgefaßt werden,

61. Rubens. Fortuna. Skizze. Berlin.

sondern einzig in dem einer inneren Wahlverwandtschaft der beiden Geister, von denen der jüngere sich zu dem älteren stammverwandten Genius hingezogen fühlt. Watteau eignet sich von der Rubensschen Farbensprache dasjenige an, was seinen eigenen künstlerischen Intentionen in dieser Entwicklungsphase förderndentgegenkommt. Im übrigen bedeutet diese Venus des Parisurteils, deren Verwandte wir in den ätherischen Gestalten des Gersaint-Schildes erkannten, trotz aller koloristischen Anklänge an Rubens eine durch und durch persönliche Schöpfung. Ihr Gesamtrhythmus sowohl wie die ganze lockere Fügung dieses luftigen Ensembles geht weit über die Grenzen der Rubensschen Welt- und Formenanschauung hinaus. Bei Watteau ist auch der letzte Rest linearer Bindungen getilgt, die bei Rubens noch überall sich geltend machen. Die völlige Freiheit rein malerischer Anschauung und Gestaltung ist erreicht, ein Gipfelpunkt, der (von der Episode des kongenialen Fragonard abgesehen) erst 150 Jahre später von den Klassikern des Impressionismus überstiegen wird. Von diesem Gesichtspunkt aus ergibt sich dann von selbst die Unhaltbarkeit

einer bisher gottlob noch nicht als Entdeckung proklamierten „Abhängigkeit“ Watteaus und des gesamten Genres der galanten Feste vom Madrider „Liebesgarten“ des Rubens (Abb. 63). Abgesehen davon, daß Watteau das Original nie gesehen hat und daß das von ihm gepflegte Genre bereits vor seiner Bekanntschaft mit Rubens sich aus ganz anderen Voraussetzungen her folgerichtig entwickelt (vgl. die Abb. 45, 46): auch die vielleicht gemachte Bekanntschaft des Jegherschen Holzschnitts nach dem Rubensschen Bilde kann selbstverständlich nur denjenigen zur Konstruktion eines Abhängigkeitsverhältnisses verleiten, der vom Geist der Watteauschen Kunst und des künstlerischen Schaffens überhaupt nie einen Hauch verspürt hat. Auch hier kommt es darauf an, anstatt eines dilettantischen Betonens der auch dem stumpfesten Auge erkennbaren äußeren Ähnlichkeiten die innere geistige Verwandtschaft einerseits und die in den beiden Persönlichkeiten wurzelnde diametrale Gegensätzlichkeit der Gestaltung andererseits: die üppige Schwere und barocke Fülle dort, die schwebende Leichtigkeit und Durchsichtigkeit hier, als Nerv der künstlerischen Schöpfung bis in alle Einzelheiten der Komposition,

62. Das Urteil des Paris, Skizze. Louvre.

63. Rubens, Der Liebesgarten. Madrid.

Formen- und Farbengebung hinein nachzuempfinden. Was Watteau mit Rubens verbindet, ist nicht die Entlehnung gewisser formaler oder koloristischer Gepflogenheiten, sondern die geistige Wahlverwandtschaft. Beide sind Vlamen und Kinder des klassischen Landes der Volkstänze, Kirmessen und Feste, und in beiden, die geborene Aristokraten sind, lebt die von der eigenen Umwelt unbefriedigte Sehnsucht nach der reineren Glückseligkeit einer von Konventionen und seelischen Konflikten befreiten Menschheit. Aus dieser geistigen Verwandtschaft erklärt sich die zündende Wirkung der Rubensschen Farbenbacchanale auf die Phantasie des stammverwandten Watteau. Als er Rubens kennen lernt, beginnt seine Palette plötzlich aufzuflammen und die volle Pracht und Blüte ihrer Zaubersprache zu entwickeln.

Doch die ungebändigte Glut und Leidenschaft, die die Rubenssche Formen- und Farbenwelt beherrscht, konnte die zartere Flamme im Herzen dieses spätgeborenen Sohnes einer dekadenten Zeit nicht dauernd nähren,

ohne sie zu verzehren. So berichten denn die Zeitgenossen charakteristisch genug, daß die Reiseselmsucht des jungen Akademieschülers, der den Prix de Rome nicht erlangen konnte, nicht wie die von Hunderten von Genossen vor, neben und nach ihm, auf den Anblick der alleinseligmachenden Kunst der ewigen Roma gerichtet war, sondern nach Venedig. Da dieses Paradies ihm verschlossen blieb, so war es ein Glück, daß er in seinem Wohnort, in Paris selbst, einen Ersatz für diese Enttäuschung fand, wie sie damals vollkommener kaum gedacht werden konnte.

Die Bekanntschaft mit dem größten Kunstsammler seiner Zeit, Pierre Crozat, ist nach den beiden früheren, „Gillot“ und „Rubens“, das dritte und letzte wichtige Ereignis seines Lebens. In dem mit allen Kunstschätzen der Welt ausgestatteten Palais dieses Mäzens, dessen Reichtum an äußeren Glücksgütern — ein in der Geschichte der Menschheit fast völlig vereinzelter Fall — mit ebenso hohen ethischen Qualitäten des Besitzers verbunden war, fand Watteau außer einem Asyl und einer Geselligkeit erlesenster Art willkommene Aufträge zu großen, leider nur in Stichen erhaltenen Malereien (Allegorien der Jahreszeiten, Abb. 67). Was ihn jedoch am stärksten an dieses gastfreie Haus fesselte, war eine Sammlung von 400 Gemälden und nicht weniger als 19000 Handzeichnungen von fast allen Großmeistern der italienischen und vlämischen Schulen. Hier, im Studium Tizians, Campagnolas, Veroneses, trat ihm, wie die eigenen Handzeichnungen bestätigen, die venezianische Farbenwelt als eine Ergänzung der Rubensschen entgegen. Auf die Glut jener Mittagshöhe folgte die kühlere Färbung herbstlicher Sonnenuntergänge. Erst die Verschmelzung von Rubens und Venedig gibt dem Watteauschen Kolorit der Meisterjahre die entscheidende Richtung. Aus diesen Grundstoffen schafft er sich seine eigene Palette, die weder vlämisch, noch italienisch, noch französisch, sondern ganz sein geistiges Eigentum ist. In dem Reichtum und der Entwicklungskraft dieser von Jahr zu Jahr sich steigernden koloristischen Meisterschaft gewinnt der Künstler ein Hauptorgan zur Realisierung und gesteigerten Lebensfülle seiner Traumgebilde.

64. Das Liebesfest. Dresden.

Schon das voll und üppig blühende Kolorit der Cythere steht im gemeinsamen Zeichen des Rubens und der Venezianer. Die Sicherheit und Großzügigkeit des zeichnerischen Vortrags, die wir etwa in der Hauptgruppe (Abb. 51) gegenüber den früheren Stadien bemerken, überträgt sich auch auf die farbige Ausdrucksweise. Das Flackernde und Pointierte, das noch manchem Werk aus der Zeit der ersten Reife anhaftet (Abb. 13), weicht hier einem vollsaftigen Strich, der hie und da ganze Partien unter einen einheitlichen Lokalton zusammenfaßt. Der Hintergrund jedoch setzt die Sprache des Tizian und Campagnola in die des 18. Jahrhunderts um; der leuchtende Goldton der alten Venezianer wird zu einem sanften Schimmer gedämpft; der Äther schwimmt in einem Duft von silbrigem Hellblau, Hellgrün und Rosarot, die gleichen Töne, die, von den fliegenden Amoretten auf die Figuren des Vordergrundes übergeleitet, zu ständigem

65 Gesellschaft im Freien. Dresden.

Crescendo anschwellen, bis sie auf der Gegenseite in tiefdunkel glühenden Akkorden erlöschen.

Im Gilles wird die Skala vereinfacht, die Töne selbst aber behalten noch ihre volle Glut und Intensität. In den Dresdener und Londoner Bildern (Abb. 64—66) beginnt dann die herbstliche Färbung die Vorherrschaft anzutreten. Ein zarter Silberton tritt an die Stelle des früheren Gold. Die Nuancen werden immer stärker gebrochen, die Auswahl immer diskreter, die Materialität der Töne immer mehr verfeinert und vergeistigt, die Welt der Zwischentöne immer reicher.

Endlich im letzten Werk, dem Gersaint-Schild, mündet das Kolorit Watteaus in ein Stadium, wo der Ausgangspunkt, Rubens und die Venezianer, vollkommen unkenntlich geworden, alle fremden Einflüsse restlos überwunden und eine ganz neue Welt farbiger Offenbarungen vor uns

steht. In diesem Moment des höchsten Aufschwungs nimmt der Tod dem Meister den Pinsel aus der Hand.

Den Beschluß dieser Skizze der koloristischen Entwicklung Watteaus mag eine kurze Charakteristik seiner technischen Gepflogenheiten bilden, die R. Dohme in dem schon zitierten Aufsatz gelegentlich des unvollendeten Bildes der „Gesellschaft im Park“ (Abb. 56) gibt: „Zunächst streicht Watteau einen bestimmten Lokalton auf einen Teil der Leinwand, unbekümmert um den Kontur; dann zeichnet er mit vollem Pinsel und ziemlich flüssiger Farbe schnell und keck alle Lichter. Dann kommen in einem dritten dunkleren Ton und ähnlicher Behandlung die Schatten; noch ein paar grüne Striche und Drucker in den Hauptfalten, um den zweifarbig schillernden Stoff zu charakterisieren, und das Gewand ist bis auf die Lasur fertig. Letztere — sie fehlt an dem Berliner Bilde — führt er gern in ganz dünner, transparenter Farbe aus, wodurch er jene eigentümliche Leuchtkraft und Lockerung der Halbschatten erzielt, welche seine besseren Bilder auszeichnen. In der technischen Behandlung des Fleisches liebt er eine Untermalung mit dicker, ziemlich zäher Farbe und setzt da hinein kecke Lichtdruckerchen auf Nase, Ohrläppchen, Wangenhöhe usw. Für die Konturen im Fleisch entlehnt er dem Rubens das kräftige, breit hingestrichene Rosa oder Rotbraun, welches nachher noch durch die Übermalung hindurchschimmert.“ (Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. 1883.)

Der schlechte Erhaltungszustand mancher Watteauscher Bilder, namentlich aus der Frühzeit (Sanssouci, Z 44 u. a.), erklärt sich nicht sowohl aus dem Mißbrauch dickflüssigen Leinöls, den schon seine Freunde und ersten Biographen beklagten, als aus der Zerrissenheit und Unrast seiner inneren und äußeren Existenz. In halbfertigem Zustand verlassen, wenn der Dämon der Krankheit ihn packte, nach Monaten und oft nach Jahren wieder hervorgeholt, übermalt und schnell vollendet, um irgend einem Auftrag zu genügen, sind diese Ruinen Zeugen des endlosen Kampfes einer überzart organisierten Seele mit den robusten Widerständen der Materie.

66. Die Jagdgesellschaft. London, Wallace Coll.

In der Sturm- und Drangperiode der Jugend herrscht eine sprunghaft pastose Malweise, in den sorgenfreieren Spätjahren eine ausgeglichenere und abgeklärtere vor. Mit der steigenden künstlerischen Vollendung hält die äußere technische gleichen Schritt. Die Evolution des Malers folgt der des Menschen.

67. Der Frühling. Stich von Desplaces.

IV

DER MENSCH WATTEAU

DIE KUNST LEBT EBEN DOCH NICHT VOM SCHAUEN ALLEIN, SONDERN VON EINEM JEGLICHEN WORTE DES LEBENS, DAS AN DIE SEELE DES MENSCHEN ERGEHT.

GEORG TREU

Es entsteht die Frage: wer war der Schöpfer dieser Zauberwelt, die wir betreten? Was für ein Mensch steht hinter diesen Werken?

Die Wurzeln einer jeden künstlerischen Tat liegen, wie die jeder geistigen oder moralischen Lebensäußerung nach Inhalt und Form im Psychischen begründet. Die Persönlichkeit ist A und O in der Kunst, und alle Bemühungen, die Hoheitsrechte dieser Herrscherin über Leben und Tod zu verkürzen und ihr Walten unter „objektive" Gesichtspunkte (Zeitstil, historisches Milieu usw.) zu zwingen, können zwar wissenschaftliche Leistungen von hoher Bedeutung produzieren, bleiben aber doch letzten Endes Schulexperimente, die nie bis zum Urquell alles künstlerischen Schaffens vorzudringen vermögen. Die Kunst ist nicht Wissenschaft, und ihr Geheimstes, die Seele des Individuums, die Persönlichkeit, bleibt ewig ein Geheimnis.

Was hat der Schöpfer der Brancacci-Fresken mit der Frührenaissance zu tun, die ihn verleugnet? Was der Schöpfer der Mediceergräber mit dem Barock, zu dessen Stilgrammatik er die Elemente liefert, ohne ihm seinen Geist vererben zu können? Wie kommt der Verfasser des Hamlet nach England? Was hat der Schöpfer der Eroica mit dem Wien der Kongreßzeit gemein, was der des Tristan mit dem Zeitalter Darwins und Bismarcks? — In unserm engeren Bereich Frankreich: wie kommt der Verfasser des Misanthrope in die Ära des Roi Soleil? Wo liegen im Schlammboden der Pariser Régence die „Quellen" der Insel der Cythere?

Es gibt keine Antwort auf diese Fragen. Es sei denn, daß man den „Stil" und die „Formensprache" dieser Meister für ihr Wesen hält.

Die Kenntnis des Bodens, auf dem die Pflanze sprießt, erklärt nicht das Geheimnis ihrer Wurzel, geschweige denn ihres Zellkerns. In seiner eigenen Gegenwart war und bleibt der Genius für alle Ewigkeit ein Fremdling.

Die Zusammenhänge Watteaus mit der Kunst seiner Gegenwart sind greifbar genug. Sie sind im vorstehenden betont worden und sollen nicht aus den Augen verloren werden. Aber die Größe des Meisters beruht nicht auf dieser historischen Bedingtheit, sondern darin, daß er aus seiner Zeit herausragt. Watteau spricht als Kolorist, als Zeichner und als Ornamentiker

die Sprache der Régence, er ist der Zeitgenosse der Robert de Cotte, Delafosse und Largillière. Aber was er sagt, ist aus einer andern Welt entsprungen, die um ein diametral entgegengesetztes Zentrum kreiste als die Gedanken und Gefühle all seiner Zeitgenossen. Dort liegen die historischen, hier die Ewigkeitswerte seiner Kunst. Die Régence ist tot. Watteau lebt, weil wir mit ihm leben und weil die Wurzeln seiner Weltanschauung in die Tiefen des Allgemein-Menschlichen hinabreichen. Er lebt, weil seine Seele nicht an die Zeitseele gebunden, sondern zeitlos, unsterblich war. Diese Seele aber, die Schöpferin seiner künstlerischen Taten, ist ein Mysterium und spottet, wie alle Naturgeheimnisse, aller Hebel und Schrauben.

„Naturgeheimnis werde nachgestammelt." Um ein solches Nachstammeln handelt es sich im günstigsten Falle bei jedem biographischen Bemühen. Es ist kein Zufall, daß die Persönlichkeit Watteaus, trotz recht spärlicher historischer Grundlagen, seit den Tagen ihrer Wiederentdeckung so viele berufene und noch mehr unberufene Federn in Bewegung gesetzt hat. Je stärker der Appell an die seelischen Kräfte und Rezeptionsorgane ist, die von einer künstlerischen Tat ausgeht, desto stärker die Resonanz und das Verlangen, sich mit ihr in persönlichen Kontakt zu setzen. Die größere Seele herrscht über die Jahrhunderte, nicht das feinere Ohr oder Auge.

Mit dem quantitativen Reichtum der Watteau-Schriften verglichen ist die Literatur über Chardin und Fragonard, die einzig ebenbürtigen malerischen Größen des 18. Jahrhunderts, eine sehr bescheidene. Auch bei Watteau sind es in erster Linie nicht die rein künstlerischen, sondern die geistig-seelischen Qualitäten seiner Kunst gewesen, die ihr ein stärkeres Echo bei der Nachwelt erweckt haben.

Diesen Qualitäten gilt es jetzt noch einmal nachzuspüren und auf Grund der primären zeitgenössischen Quellen, der knappen Berichte der Freunde Julienne, Gersaint und Caylus, die psychischen Vorbedingungen aufzuweisen, aus denen sich die Innenwelt des großen Malerpoeten aufbaut, ein Versuch, der uns wesentlich tiefer in das Wesen der Watteauschen Kunst einzuführen

68. Selbstbildnis, Zeichnung in drei Kreiden. Chantilly.

imstande ist als ein ganzes Dutzend wissenschaftlich einwandfreier Daten über die äußere Chronologie seines Lebens und seiner Werke. Die Schicksale wechseln, die Persönlichkeit bleibt, wie der Schöpfer sie geformt.

Die scheinbar so harmonische Welt der Watteauschen Kunst ist aus einer tiefen Dissonanz geboren. Ein Blick auf das verlorene, nur in der Zeichnung und einer Radierung Bouchers erhaltene Selbstporträt (Abb. 68) genügt, um die Kluft zwischen der Watteauschen Phantasiewelt und der irdischen Hülle, in der ihr Urheber einherging, aufzuweisen. Der Körper war für diesen, wie so manch andern großen Poeten, nicht schützende Hülle und Gefäß, sondern Fessel und Gefängnis der Seele. Diese Tête carrée mit den breiten Kiefern und den formlosen Wangen, einem unverkennbaren Erbteil der vlämischen Herkunft, der große Mund, die leere Stirn und die breit auseinanderstehenden, halb toten Augen bestätigen nur allzu deutlich den lapidaren, für einen festlichen Nachruf freilich etwas allzu „objektiven" Ausspruch des Grafen Caylus: „Il n'avait point du tout de phisionomie". Einzig die Nase und die lebensvollen, wenn auch alles andre als graziösen Hände zeugen von höherer Geistesart. Im übrigen widerspricht dieses Porträt, als Dokument unbestechlicher Wahrheitsliebe nicht hoch genug einzuschätzen, in allen Einzelzügen der alten, sonst so oft bewährten Erfahrung, daß jeder Künstler seine Geschöpfe nach seinem eigenen Bilde forme. Watteau, der Dichter der Cythere und all der anderen Fêtes galantes, hat sich in diesem Bilde vor Mit- und Nachwelt nicht geschont. Hier spricht abermals der Realist und Nachkomme der alten Vlamen. Wie er selbst hätte aussehen mögen, wenn er, aller körperlichen und seelischen Nöte enthoben, sich in seinen Träumen dem Chor der eigenen Geisteskinder anzuschließen unternahm, hat uns sein „Indifférent" gezeigt. In diesem Bildchen erkannten wir das Idealporträt seiner eigenen Jugend (s. o.).

Dieser hier aufgedeckte Kontrast ist mehr als eine kunstgeschichtliche Kuriosität. Er führt ins Herz der ganzen Watteau-Frage. Jene Mängel der äußeren Erscheinung versagten dem Verherrlicher sublimster gesellschaftlicher Kultur, im persönlichen Miterleben wenigstens einen Teil seiner

Träume in die Wirklichkeit hinüberzuretten. Als Glied einer Gesellschaft, die wie keine andere die dekorativen Außenwerte des Lebens als Lebensinhalt einzuschätzen sich gewöhnt hatte, war er, der Häßliche und Kranke, von vornherein zur Passivität verurteilt. Die Verbannung wurde dadurch nicht weniger schmerzlich, daß er in der Erkenntnis der eigenen Unzulänglichkeit aus freien Stücken sich mit der Rolle des Zuschauers begnügte. Das Bewußtsein seiner ethischen Überlegenheit über seine Umgebung, die sich, wie bei so manchen Leidensgefährten, mit tiefster Bescheidenheit und fast krankhafter Selbstunterschätzung der eigenen Leistungen paarte, verbot es ihm, auch in Liebesdingen oder bei Spiel und Tanz den Almosenempfänger abzugeben. Der Hauch leiser Melancholie, der über all seinen Schöpfungen liegt, stammt aus dieser Quelle. Für den Menschen Watteau aber gab es nur eine Rettung aus diesem Konflikt: die Flucht in die Einsamkeit.

Was dieser Entschluß jedoch noch aus der eignen Misere rettete, den schwachen Rest von Lebensfreude und Selbstbehauptung, warf die Krankheit zu Boden. Das Leiden, das sich so oft mit einem gesteigerten Verlangen nach Lebensgenuß verbindet, die Schwindsucht, nagte an diesem mißhandelten Körper und grub ihm ein allzufrühes Grab. Mit diesen Faktoren war der Keim zur Tragödie gegeben, die mit dem ersten Schritt ins Leben begann und erst mit dem letzten endete. Ihre Pausen hießen — Arbeit. Diesen Pausen, die in vielen Monaten des Jahres nur nach Stunden zählten, verdankt die Welt das Werk Watteaus.

Und wie sah dies Leben außerhalb dieser Intervalle aus? Wie war jene unfreiwillige Einsamkeit gestaltet, wenn das Ventil der Arbeit versagte? Half wenigstens Freundeshand über schlimmste Stunden hinweg? Wo bot sich Hilfe, wenn auch die Lektüre, der er mit Leidenschaft frönte, ihn nicht vom eigenen Selbst loszulösen vermochte? In der Tat erschließen sich hier die einzigen Oasen für den rückschauenden Betrachter, der das Fazit des äußeren Erdenwallens unseres Künstlers zieht. Die Neigung und vor allem die Treue einer kleinen Schar erlesener Kunstfreunde bietet dem ewig ruhelosen, schwer mit dem Leben und noch schwerer mit sich selbst ringenden

Künstler ein Asyl. Bei Crozat, bei seinem Landsmann Vleughels, bei Julienne, bei Gersaint, beim Abbé Haranger findet er, in der offiziellen Welt ein Fremdling, nicht nur Ruhe, Obdach und Pflege, sondern vor allem verständnisvolles Miterleben seiner Kunst. Das Neigen von Herzen zu Herzen, von dem seine Bilder träumen, ist ihm wenigstens in geistig-geselligem Verkehr mit gleichgestimmten männlichen Seelen beschieden worden (s. Abb. 25 und das Titelbild).

Doch diese glücklichen Momente waren gezählt. „Ein guter aber schwieriger Freund, ein Misanthrop", so charakterisiert ihn Gersaint, und „il n'avait pas d'autre ennemi que lui-même", meint ein andrer nicht minder zuverlässiger Zeuge. Die unbesiegbare innere Unruhe treibt den Kranken schon nach kurzem Atemschöpfen bald wieder aufs neue in die Wüste. Der Dämon sitzt in seinem Innern und beherrscht Körper und Seele. Er, der nur eine Art von Sorgen anerkennt: die um die Höhe und Vollendung seiner Kunst, und der in gottvoller Unbekümmertheit und Anspruchslosigkeit sich zeitlebens mit dem Notwendigsten begnügt, das zum bloßen Weitervegetieren erforderlich, er leidet schwer unter dem Bewußtsein der eigenen leeren Taschen. „Il n'aimait point l'argent et il n'y était nullement attaché", bestätigt Caylus. Tiefste Verachtung für das Geld und doch die Unmöglichkeit, von der Luft zu leben — mit diesem Zwiespalt im Herzen ergreift er in Zeiten höchster Not die rettende Hand, um schon nach wenigen Wochen sein Asyl zu verlassen und aufs neue ins Ungewisse zu wandern. Beim reichen Crozat selbst, dessen Palais den schon anerkannten Meister als Gast beherbergt, hält er nur so lange aus, als die überreichen Kunstschätze und die erlesenen musikalischen Genüsse des Hauses ihn fesseln. Er verkriecht sich lieber wieder in die Einsamkeit, als daß er von fremden Tischen zehrte, auch darin ein Eigenbrödler in seiner Umgebung, ein Sonderfall im Hinblick auf die Anschauungen des 18. Jahrhunderts, wo Hunderte von Intelligenzen niederen und höchsten Ranges den wirtschaftlichen Schutz eines geistig hochstehenden Geldadels als selbstverständlichen Tribut des Kapitals an das Genie anzusehen gewöhnt waren.

69. Italienische Parkszene. Potsdam. Sanssouci. Stich von Aveline.

„Le pis-aller, n'est-ce pas l'hopital? On n'y refuse personne!" war die Antwort, die Watteau seinem Gönner Graf Caylus auf dessen eindringliche Vorstellungen und Vorschläge zur Sicherung seiner materiellen Lage entgegenhielt.

Aus dieser vierfachen Not, dem Bewußtsein der eigenen Mißgestalt, der Sorge ums tägliche Brot, dem körperlichen Leid in der Dunst- und Staubatmosphäre der Großstadt, an die er doch durch seine Kunst gefesselt ist, und endlich dem psychischen Ekel vor der Frivolität und Dekadenz der herrschenden Gesellschaftsklassen, gibt es für den Ruhelosen nur stets dieselbe Rettung: seine Kunst, seine Arbeit. Im engen Bereich irgend eines hastig aufgeschlagenen Standquartiers, vor der eigenen Staffelei, flüchtet er sich in eine Welt, wo es keine Dissonanzen gibt, wo eitel Sonnenschein und Freude herrschen, wo Tanz, Musik und Liebe das Dasein zum ewig währenden Festtag gestalten. Er ist gerettet.

Gerettet? Gewiß, auf einige Stunden, solange die physischen Kräfte und der Furor der Arbeit ihn sich und die Umwelt vergessen lassen. Sobald er den Pinsel auch nur auf Minuten sinken läßt, beginnt erst die eigentliche Tragödie, zu der alles andere Leid nur ein Vorspiel war. Dem Kampf mit der Welt kann er sich durch die Flucht entziehen, aber der Kampf mit dem Ich ist unentrinnbar und ohne Ende.

„Le pauvre Watteau n'est jamais satisfait de ses tableaux. Il m'a promis de peindre pour moi une fête de la Foire du Landit . . ., mais s'il est repris de son humeur noire et possession d'esprit, le voilà loin du logis et adieu le chef-d'œuvre", berichtet ein Brief seines frühsten Gönners und ersten Käufers seiner Bilder, Sirois. Er ist der einzige nicht. Alle Zeitgenossen und Freunde bestätigen einstimmig Watteaus „dégoût pour ses propres ouvrages". „Er war so veranlagt, daß alles was er schuf, ihm fast immer zuwider war", berichtet Caylus. Er konnte „wütend" werden, wenn man ihm für seine Bilder, die er fast stets für mißraten hielt, einen angemessenen Preis anbot, erzählt Gersaint. Unbewußt des eigenen Wertes verschenkte er mit der Naivität eines Kindes an Unwürdige die kostbaren

Schöpfungen seines Pinsels, wenn er ihnen irgendwie zu Dank verpflichtet zu sein glaubte.

Es handelt sich im Falle Watteau nicht um jenes Ringen mit dem Genius, das jedes Genie dem Schicksal als Tribut für das ihm verliehene Göttergeschenk zu zahlen hat. Nicht um jenen Kampf, aus dem alle starken Geister nur gekräftigter hervorgehen. Das Los eines Michelangelo, eines Beethoven ist mit dem Watteaus verglichen ein glückliches zu nennen. So oft sich jene und so viele Geister geringern Grades, von denen die Geschichte meldet, die Stirne blutig ritzten: sie wurden fast alle entschädigt durch Augenblicke höchster Schöpferseligkeit, wie sie nur der Glaube an sich selbst und die eigene Mission zu gewähren vermag. Die schleichende Misere der chronischen Selbstunterschätzung, des unbesiegbaren Zweifels am eigenen Ich, des zermürbenden Ekels am eigenen Schaffen, blieb ihnen unbekannt. Aus dem halb pathologisch, halb geistig fundierten Zwiespalt physischer Schwäche und permanenter seelischer Hochspannung, die nach Entladung in Taten dürstet, erwuchs hier eine Tragödie, deren Inhalt bei jedem Nichtskönner Mitleid erregend, bei einem Könner vom Range Watteaus erschütternd wirken muß.

Diese selbstmörderische Kritik, im praktischen Leben die sicherste Garantie für den Untergang, ist im Reich des Geistes nicht nur als Symptom eines kranken Willens, sondern zugleich als Merkmal einer hohen Intelligenz und eines unbeugsamen Idealismus zu werten.

„Il était né caustique“ und „il connaissait ses exploiteurs“, heißt es an anderer Stelle in bezug auf Watteaus Verkehr mit seinen ehrlichen und unehrlichen Verehrern und Käufern. Auch dieser Zug stimmt zum Bilde. Die „Weltfremdheit“ und „Menschenunkenntnis“ pflegen ebenso ständige Begleiter des echten Genies zu sein wie seine Wachheit und überlegene Schlagfertigkeit, sobald es sich um höhere Interessen, um die Ehre der Kunst selbst handelt. Derselbe Mann, der einem Friseur für eine gelungene Perücke, die ihm ein „Meisterwerk“ dünkte, in kindlichem Überschwang zwei seiner schönsten Bilder schenkte, da der Haarvirtuose

sich für seine Kunst zu interessieren vorgibt, kehrt alle Stacheln seines Wesens hervor, sobald er unwürdige Ausbeuter seines Talents in seiner Nähe wittert. Einen arroganten Schwätzer und Besserwisser bestraft er, indem er, angeblich um die vorgeschlagenen Korrekturen in einem von diesem Pseudokenner gekauften Bilde sofort vorzunehmen, zum Entsetzen des kritischen Besitzers das eigene Meisterwerk von oben bis unten mit Lavendelöl „behandelt" und jenem die Leinwand in leuchtender Reinheit überreicht. „Nie hat er mit so viel Freude ein Bild geschaffen, wie er dieses vernichtet hat", fügt der Gewährsmann (Caylus) hinzu.

In einem andern Ausspruch, dem wertvollsten in dem Watteaus Kunst an sich so dilettantisch engherzig bewertenden Nekrolog desselben Caylus, liegt der Schlüssel zu diesem Verhalten: „Er sah die Kunst turmhoch über seinem eigenen Schaffen". Grade jenes gelegentliche Aufblitzen des Bewußtseins des eigenen Wertes angesichts robuster Selbstgefälligkeit und Ignoranz zeugt von der tiefen Demut, mit der dieser Sänger der Lebenslust und -freude seiner Kunst als einer Göttin huldigte. Eine jede unheilige Nähe berührte ihn wie eine ihm persönlich widerfahrene Kränkung. Der Geistesaristokrat empfand jedes Feilschen mit den Gaben der Muse als Tempelschändung.

Und so bleibt er auch hier, im Asyl des eigenen Ateliers, bei der „rettenden" Arbeit wie im Verkehr mit der „Kunstwelt" ein Einsamer. Der Kreis des Martyriums ist geschlossen. —

Dies ist der Inhalt der Watteauschen Vita, wie wir ihn heute ahnen. Der Schluß ist dann nicht überraschend. Der von unentrinnbarem körperlichen und seelischen Leid Verfolgte sucht in ewigem Wechsel der Umgebung seine Rettung. Und schließlich, als die Not ihm die Kehle zuschnürt, besteigt er ein Schiff und fährt nach London (Herbst 1720). Der berühmte Leibarzt des englischen Königs, ein wohlhabender Kunstfreund, der den ihm wohl von Watteaus Pariser Mäzenen empfohlenen kranken Künstler in seinem Hause aufnimmt, soll Heilung bringen. Sie bleibt aus. Die Verzweiflung treibt ihn einem Scharlatan in die Arme. „Qu'ai-je fait, assassins

maudits?", lautet die (nicht von ihm verfaßte) Unterschrift auf einer nur im Stich erhaltenen Gemäldekarikatur, die er nach seiner Heimkehr entwirft: ein Zug von Quacksalbern, die, mit Klistierspritzen bewaffnet, einen Patienten verfolgen; dazwischen die hohe Fakultät, einen Eselssattel tragend. (Abb. 87, im Anhang.)

Der Rauch und Nebel des Londoner Klimas, die kalten Menschen, rauben dem Unseligen bald genug den letzten Rest von Widerstandskraft. Zu Tode matt kehrt er schon im folgenden Frühjahr (Jan./Febr. 1721) heim. Der treue Gersaint nimmt ihn bei sich auf. In diesen Tagen entsteht das „Firmenschild", das Meisterwerk seiner Meisterwerke. In lodernder Flamme steigt der Phönix aus der Asche. Dann sinkt der kurze Erdenrest schnell in sich zusammen. In unbeirrbarer Delikatesse will er, der seine Tage gezählt fühlt, dem Freunde nicht „lästig fallen". Er zieht aufs Land, auf ein kleines Gut in Nogent-sur-Marne, das ihm der Abbé Haranger erschließt. Auch eine Reise in die Heimat, die letzte Hoffnung aller Schwindsüchtigen, wird geplant. Es kommt nicht mehr dazu. Statt dessen empfängt sein Landsmann, der junge Pater, als einziger Schüler in kostbaren Unterrichtsstunden das künstlerische Testament des Meisters.

Einem, noch am Ende des Jahrhunderts erhaltenen, dann verschollenen „Christus am Kreuz" galten die letzten Pinselstriche des „Maître des fêtes galantes". Am 18. Juli 1721 verschied er in Gersaints Armen. — —

Und wir, die wir Belehrung suchten, nicht Erregung? Was gewinnen wir aus diesem Einblick in die Lebensnöte eines Künstlers für die Erkenntnis seiner Kunst? War dieses ganze Kapitel nicht für eine wissenschaftliche Betrachtung entbehrlich? „Allotria", wie so mancher Vertreter einer rein formalen entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise alles Biographische überhaupt zu nennen geneigt ist. Hätten wir nicht besser getan, die künstlerischen Probleme eingehender zu behandeln, als uns mit diesen „Sentimentalitäten" abzugeben, die vielleicht nicht einmal richtig sind? Spricht nicht der ganze Inhalt dieser lebens- und farbenfreudigen Gebilde, die Abwesenheit jeder Dissonanz, die Oberflächlichkeit dieses ewigen

Getändels und Getänzels der Watteauschen Geschöpfe gegen die vermeintliche Tragödie ihres Urhebers?

Dieser Einwurf besteht nicht ganz zu Unrecht. Es ist zum ästhetischen Genuß der „Insel der Cythere" ganz gleichgültig zu wissen, ob ihr Verfasser im Leben glücklich war oder nicht. Die ungeteilte Freude an der künstlerischen Leistung an sich bleibt bestehen, auch wenn alle biographische Tradition erloschen, ja selbst der Name des Verfassers in Vergessenheit geraten wäre. Das gilt ja von jedem Kunstwerk jedes Zeitalters und jeder Herkunft. Ewigkeitswert und -wirkung einer künstlerischen Tat ist nicht an die Kenntnis des Namens und der Person ihres Urhebers gebunden. Aber ihr letzter, geheimster Ursprung ist nicht ohne diese Kenntnis zu ergründen. Hier liegt die Grenzscheide zwischen den Forderungen einer entwicklungsgeschichtlichen Behandlungsweise kunsthistorischer Probleme und denen einer Monographie. Die erste kann und muß sich mit den rein formalkünstlerischen Fragen begnügen, um die große Linie der Gesamtentwicklung in voller Klarheit bloßzulegen, die letztere hat die Verpflichtung, zu den Quellen alles künstlerischen Schaffens hinabzusteigen, die in der Seele des Schöpfers, nicht in seinen Sinnesorganen, die nur Werkzeuge und Vermittler sind, fließen. Sie darf nicht nur Physiologie, sondern muß auch Psychologie treiben, wenn sie nicht Wesentlichstes schuldig bleiben will. Und da ergibt sich in unserem Falle, der Betrachtung der Watteauschen Kunst, ein letztes Staunen.

Wer den ganzen Reigen der Watteauschen Schöpfungen an sich vorüberziehen läßt, sucht vergeblich in dieser Welt vollkommener Harmonie und Eintracht nach einem Mißton, nach einem Laut des Schmerzes. Ein ewiger Friede scheint über dieser glücklichen Menschheit zu liegen, eine ewige Kindheit, ein ewiger Sonntag. Die Welt ist nichts als ein großer Park voll blumiger Wiesen und schattiger Gebüsche mit kühlen Marmorgruppen und plätschernden Fontänen. Nur mildester Zephir darf diese Stille trüben, nur ein Lächeln, ein Schmollen die Unschuld dieser Kindergesichter stören. Doch diese Stille, dieses Glück, diese Heiterkeit würden

70. Die Hirten Potsdam, Neues Palais.

nicht so überzeugend, lebendig und immer aufs neue bezaubernd wirken, wenn sie mühelos errungen wären. Diese Ruhe ist nicht aus geistiger Leere entsprungen. Wir wissen aus sicherster Quelle: diese ganze Welt des Glückes und des Friedens ist unter Qualen entstanden. Ein Märtyrer streut dem Dasein Rosen, das ihm Dornenkränze flicht. Wir würden all diese seidenen Pilger und Schäferinnen, denen wir nie begegnet sind und nie begegnen werden, nicht so innig lieben, wenn in uns allen nicht ein Teil der Sehnsucht brennte, die ihren Schöpfer quälte und beglückte. Die Träume eines Enterbten werden der glücksarmen Menschheit aller Jahrhunderte als Labsal gespendet. Ein Held hat diese Bilder gedichtet, der tiefste Seelennot durch höchste Schwungkraft schöpferischer Phantasie zu bannen und zu lösen wußte. Leuchtendste Farbenglut auf tiefdunklem Grunde: die Farben der Watteauschen Palette sind nicht das Produkt höchst gesteigerter Augenkultur, sondern Erlebnis und Vermächtnis der Seele eines großen Menschen. Dieselben Freunde, die von dem Misanthropen Watteau berichten, rühmen seine — Liebenswürdigkeit.

Aus dieser menschlichen Größe stammen auch die anderen wesentlichen Qualitäten seiner Kunst. Die von uns betonte Reinheit seiner Kompositionen bei voll sinnlichem Klange ihrer Rhythmik und Zeichnung, die Klarheit seiner Modellierung bei überschäumender Fülle des Details, die reine Glut seiner Farbe bei üppigster Fülle der Pigmente entströmt jener Keuschheit des Herzens, mit der er allen Objekten seiner menschlichen und künstlerischen Sehnsucht gegenübertritt, und der tiefen Ehrfurcht vor der Kunst, in deren Dienst er sein Leben gestellt. „Aucun vice ne le dominait et il n'a jamais fait aucun ouvrage obscène", bezeugt Graf Caylus.

Watteau, der Zeitgenosse des „Regenten" und der Nächte des Palais royal! Wie ist es aus dem „kulturgeschichtlichen Milieu" erklärbar, daß alle Geschöpfe Watteaus so kindliches Gepräge tragen in Gestalt, Antlitz, Haltung, Kleidung, Gesten und Gebaren? Daß alle Frivolität, die zur Signatur des ganzen Jahrhunderts wird, sobald es erotische Themata anschlägt, nur diesen Märchenprinzen und -prinzessinnen fehlt? Wo liegen die

„stilgeschichtlichen Zusammenhänge", aus denen diese Seite des Phänomens Watteau sich erklärt? — „Libertin d'esprit mais sage de mœurs" nennt Gersaint den Freund, und „seine Sittenreinheit ließ ihn kaum zur Freude an seinem ungebundenen Witz kommen", heißt es bei demselben Caylus, der von dem Kinde Watteau berichtete, von jenem reinen Toren, der nichts weiß von eigenem Wert und der achtlos die Schätze seines Geistes und Herzens an jeden verschenkt, der ihm in den Weg läuft.

Es war von dem Antiklassizisten Watteau die Rede. Wenn all seine Werke, mit denen seiner Vorgänger verglichen, den Charakter der freien, vom Zwang der Schule und der Tradition völlig losgelösten Schaffensweise tragen, so rührt auch dies Kennzeichen an die Tiefen seiner Welt- und Lebensauffassung. Es ist begründet in der instinktiven Abneigung gegen alles Offizielle, Konventionelle und Repräsentative im Leben wie in der Kunst. Die Akademie, die ihn fördern will, läßt er trotz aller Mahnungen fünf volle Jahre auf sein Rezeptionsbild warten. Als er endlich in die Zahl der Mitglieder aufgenommen ist, erscheint er zu einer einzigen Sitzung, dann nie wieder. Er sucht auch weiterhin die Stille, die Einsamkeit, das Schweigen. Die qualitativen Wertunterschiede der beiden Fassungen der „Cythere", von denen wir sprachen (s. S. 104), sind uns jetzt kein Rätsel mehr. Nur dem eignen Genius opfernd schuf er im dionysischen Rausch mit fiebernder Hand die glutvolle Improvisation des Louvrebildes. Das Berliner Exemplar ist eine Konzession an das ihm Wesensfremde, an die Akademie. Es mußte schwächer geraten.

Ferner: wenn der Landschafter Watteau so isoliert in seinem ganzen Jahrhundert steht, so ist auch dieses kunstgeschichtliche Faktum sowohl wie all dasjenige, was diese Landschaften von dem Augenschmaus als solchem abgesehen bieten, d. h. ihr innerstes Wesen, nicht aus der Stilgeschichte, sondern einzig aus der Persönlichkeit ihres Schöpfers zu verstehen. In ihrer ganzen historischen Umgebung, nach vorwärts und rückwärts gesehen, bleibt die Watteausche Landschaft eine Oase in der Wüste, nicht nur weil Watteau als geborener Vlame ein engeres Verhältnis zur Natur in sich trug, sondern

weil er als Mensch nicht wie all seine Zeitgenossen in dem Pariser Milieu seelisches Genügen fand. Wenn jene mit dem Kulturstrom schwammen, der sie trug, so kämpfte Watteau zeitlebens einen heißen Kampf mit der Stadt, in der er wohnte. Wenn seine Landschaften leben, während die seiner Nachfolger Kulissen blieben, so liegt der Grund dafür in der Intensität, mit der der Mensch Watteau seine Sehnsucht auf die vom Staub und Puder der Großstadt befreite Natur richtet. So erklärt sich auch das Fehlen der Architektur in seinen Hintergründen, die sonst in der französischen Landschaftsmalerei eine so große Rolle spielt. Er, der Vollblutmaler, der nur in Licht und Farben sann und dachte, empfand das tektonische Gefüge ernster Massen und strenger Linien als einen Zwang. Seine Geschöpfe können nur in freier Luft atmen. Wenn er einmal ausnahmsweise, wie in dem Bilde der Dulwich-Galerie (Abb. 71), für seinen Hintergrund zu den Architekturformen des ihm vom Luxembourg her vertrauten toskanischen Barock greift, so spürt man sofort die Fessel. Trotz des weiten Durchblicks der Halle liegt zum ersten Mal ein Druck, eine leise Befangenheit auf seinen sonst so lebenssicheren jungen Pärchen, die sich hier in den Ecken des Bildes zusammendrängen wie die Schmetterlinge in einem Glasgehäuse.

So verstehen wir auch seine Sehnsucht nach seiner vlämischen Heimat und nach Venedig. Der Naturalist in ihm kämpft mit dem Poeten. In seinem Schaffen findet er den Ausgleich. Daß Watteaus Landschaften nur halbe Wirklichkeit, zur anderen Hälfte Traumgebilde wurden, daß sie in diesem Doppelwesen dasselbe Schauspiel bieten wie die Menschen, die sie bevölkern: auch jene nie genug bewunderte Einheit bei innerem Zwiespalt findet in keiner stil- und formengeschichtlichen Analyse ihre Erklärung, sondern einzig in der psychischen Organisation einer von Wahrheit und Dichtung gleich stark bewegten Menschenseele.

Endlich: auch jene Wandlung des Formenstils und Kolorits in den letzten Jahren, jene zunehmende Neigung zu immer diskreteren Wirkungen, zur Vergeistigung der Formen und Farben, zu den gebrochenen Nuancen und immaterieller Körperlichkeit, hat in der rein-persönlich seelischen

71. Ballfreuden. London, Dulwich Galery.

Entwicklung ihre tiefsten Ursachen. In diesem mehr zu ahnenden als mit Worten zu umschreibenden seelischen Erlöschen, das die herbstlichen Töne seiner Spätbilder charakterisiert, beruht die Bürgschaft für den Ewigkeitswert auch dieser letzten Schöpfungen. Die Menschheit wird stets in tieferer Andacht vor den Wundern des Gersaint-Schildes sich versammeln als vor so mancher farbig vielleicht noch überlegenen Schöpfung eines der großen impressionistischen Koloristen des 19. Jahrhunderts. Nie ist unkünstlerischer, in höherem Sinne dilettantischer, über Kunst gedacht und geredet worden als im Zeitalter des heute ja längst historisch gewordenen „L'Art pour l'Art". Das gilt nicht allein von der bildenden Kunst. Neben den sublimen, wenn auch simplen Klängen des Karfreitagszaubers werden die musikalisch zehnmal reizvolleren Arien der Straußschen „Ariadne" die Feuerprobe der Jahrhunderte nicht bestehen.

V

WATTEAU IN DER GESCHICHTE

Die Einsamkeit, das Schicksal des lebenden Watteau, blieb auch das des Toten. Der „Begründer des Rokoko“ ist von seinem ganzen Jahrhundert ebensowenig verstanden worden wie Lionardo und Rembrandt von dem ihren. Was man ihm absehen konnte, das äußerlich Stoffliche, gewisse Kompositionsschemata und Farbenrezepte, hat man getreulich benutzt. Die Nachahmer, Pater und Lancret an der Spitze, haben das Gold des Meisters in billige Scheidemünze umgeprägt.

Es bedarf an dieser Stelle unseres Buches kaum mehr eines erklärenden Hinweises: die beigegebenen Proben (Abb. 72 u. 73) sprechen deutlich genug für jeden, der auch nur einen Hauch des Watteauschen Geistes verspürt hat, um zu erkennen, in welchem Abstand diese Jünger als künstlerische Persönlichkeiten hinter ihrem Lehrer rangieren. Wie leer, wie lahm, wie geistlos erscheint jedes Motiv, jeder Gestus, verglichen mit der Fülle, der Rhythmik, dem Esprit der Vorbilder. Alles ist verwässert, vergröbert, verpöbelt. Die sublime Musik Watteauscher Raum- und Gruppenbildungen ist zu banalen Drehorgelklängen profaniert, und nur selten gelingt es einem Einzelgedanken (wie der „Camargo“ des Lancret) oder einem koloristisch delikaten Akkord (wie dem Blau und Schwefelgelb der besseren Paters), von fern die alte Weise des Meisters in der Erinnerung vorzutäuschen.

Vor allem fehlt der Geist der Vorbilder, die Stille, die Keuschheit und Naivität, das Zwischenreich von Traum und Wirklichkeit. Die Technik des Meisters war erlernbar, seine Seele blieb sein unveränderliches Eigentum, der eigenen wie fünf folgenden Generationen ein Mysterium. Der farbenblindeste, aber ehrlich ringende Klassizist oder Nazarener aus dem Beginn des nächsten Jahrhunderts steht Watteau geistig näher als diese Jünger.

Doch auch diesen Epigonen gehörte nicht die Zukunft. Sie waren als künstlerische Potenzen zu schwach und unselbständig, um mehr als einen Augenblickserfolg bei solchen Amateuren zu erzielen, die aus Kurzsichtigkeit oder Ökonomie zu diesen billigen Surrogaten griffen.

Vor allem war es die mit dem fortschreitenden Jahrhundert zunehmende Feminisierung des Geschmacks, die dem Fortleben Watteaus im Wege

72. Pater, Komödianten im Park. Paris, Louvre.

stand. Sie verlangte schärfere Gewürze für die ermatteten Nerven; die Formen- und Gestaltenwelt Watteaus war diesen dekadenten Menschen zu still, zu simpel. Sie ermangelte der Pikanterie, für deren Befriedigung man gern in den rein künstlerischen Ansprüchen mit etwas gröberer Qualität vorlieb nahm.

Boucher verstand den Geist der Zeit. Er war kein Träumer, sondern stand mitten im Leben, das er in vollen Zügen genoß. Mit unerschöpflicher Arbeitskraft begabt, stellte er sein leichtbeschwingtes, jedem Wink gehorchendes, durch unermüdliche Übung bis zur Virtuosität ausgebildetes Talent in den Dienst jeder Aufgabe, die Erfolg versprach. An die Stelle der Watteauschen Beseelung tritt bei ihm die Routine, an die Stelle der angeborenen Grazie die bewußte Eleganz. Seine Geschöpfe sind nicht erlauscht und erlebt, sondern gestellt und erdacht. Sie sind nicht erträumt, sondern arrangiert. Sie wissen vom Beschauer und rechnen auf seine Gegenwart und sein Interesse (Abb. 74 u. 75).

73. Lancret, Blindekuhspiel. Potsdam.

Der seelischen Kühle der Boucherschen Konzeptionen entsprechen Form und Farbe. Das alte Dreieckschema der Akademie, das Watteau durch die freie Rhythmik seiner Gruppenbildung ersetzt hatte, wird wieder vorgeholt. Die Motive wirken nur für den oberflächlichen Blick als „gesehen", in Wirklichkeit sind sie errechnet. Jede Gruppe, jedes Motiv, jede Einzelform bleibt ein für allemal an der ihnen angewiesenen Stelle. Eine neue Betrachtung kann ihnen keine neuen Seiten abgewinnen. Zeichnung und Modellierung sind nur scheinbar malerisch. In Wahrheit löst sich alles in Linie auf. Man vergleiche etwa Watteaus „Liebesfest" (Abb. 64) mit der Schäferszene Bouchers (Abb. 74) oder das „Parisurteil" (Abb. 62) mit den Baigneusen (Abb. 75). Das Modellieren aus der Tiefe heraus, das Crescendo und Diminuendo der formbildenden Schatten, die ganze Welt der Übergänge fehlt bei Boucher. Sein Strich ist pikant und elegant, aber ohne inneres Leben; er verliert seinen Reiz bei intensiverer Betrachtung. Aus einer kühlen Sinnlichkeit geboren, die instinktiv immer

74. Boucher, Schäferszene. Paris, Louvre.

wieder in dieselben Geleise einbiegt, hat er nichts gemein mit dem beseelten, aus fiebernden Fingern quellenden, mit heißer, aber gebändigter Glut durchtränkten Strich des Watteauschen Rötels und Pinsels.

Aus der gleichen Quelle, der Lauheit der Empfindung, stammen die Durchschnittstypen der Menschen Bouchers, der Kulissencharakter seiner Landschaften, die Blässe und Flüchtigkeit seiner aus Puder und Schminke gebildeten, nur an der Oberfläche haftenden Farben gegenüber dem aus der Tiefe strömenden Kolorit Watteaus. Bouchers Arbeiten sind, bei aller äußeren Grazie und Liebenswürdigkeit, trotz allen Rokoko-Gebarens, die Leistungen eines Akademikers. Es bedurfte der ganzen Blindheit des nachfolgenden Klassizismus für rein künstlerische Qualitätsunterschiede und seiner zeitpsychologisch wohlverständlichen prinzipiellen Abneigung gegen alles, was an die farbig lockere Welt des Ancien régime erinnerte, um drei Generationen hindurch und noch bis auf den heutigen Tag den Namen Bouchers in einem Atem neben den Watteaus als Hauptrepräsentanten

75. Boucher, Bad der Diana. Paris, Louvre.

der „Rokoko-Malerei“ zu setzen. Selten hat es in der Kunstgeschichte zwei zeitlich benachbarte, bei aller grob-äußerlichen Ähnlichkeit des Stoffbereichs ihrem Wesen nach so diametral entgegengesetzte Persönlichkeiten gegeben. Zwischen diesen beiden Namen klafft der ganze Riß, der den Künstler vom Virtuosen, das Genie vom Talent, das Original von der Schablone trennt.

Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erwuchs dem von Watteau inaugurierten und geadelten erotischen Genre ein Meister, der als Künstler und Könner, wenn auch nicht in seiner geistigen Totalität, als Erbe Watteaus gelten kann. Das Wort Erbe im Sinne des erworbenen, nicht des übernommenen Reichtums verstanden. In Fragonards Werken flammt noch einmal die volle Licht- und Farbenfreude der alten Zeit in funkelnden Feuergarben empor, ehe der kalte Tag des Klassizismus die ganze Herrlichkeit verschlingt. Auch Fragonards Welt ist ein Reich der Feen und der Träume, dem irdischen zwar wesentlich näher als die des Dichters der Cythere, ohne

76. Watteau, Die Schaukel. Stich von Joullain.

77. Fragonard. Die Schaukel. London. Wallace Coll.

deren Keuschheit und Tiefe, aber doch voller Poesie und bestrickenden Reichtums an neuschöpferischen Gedanken. In Bildern wie der „Escarpolette“ (Abb. 77) hat der Geist der Nation und des Jahrhunderts, der unnachahmliche französische Esprit des Dix-huitième, seinen reinsten Ausdruck gefunden. Fragonards Kunst ist eine Blume voll betäubenden Duftes, würzig und berauschend durch Form und Farbe, kein künstliches Produkt aus Papier und Puder wie die Marionetten Bouchers, in jedem Motiv sprühend von Geist, Grazie und Laune, in jeder Form schäumend von Übermut, Augen und alle Sinne belebend wie die aufsteigenden Perlen im Champagnerkelch.

Als dieses Jugendwerk des Fragonard entstand, lag Watteau schon fast ein halbes Jahrhundert im Grabe. Seine „Escarpolette“ (Abb. 76) hatte jener Zeit nichts mehr zu sagen. Sie ist verschollen wie hundert andere Kostbarkeiten seines Pinsels und Rötels. Die kindliche Unschuld und stille Poesie dieser Szene hätte schon der nachgeborenen Generation als Primitivität und überwundener Standpunkt gegolten. Es fehlte in dieser entarteten Zeit auch dem kultivierten Liebhaber, der die künstlerischen Qualitäten zu schätzen wußte, der Sinn für die stummen Reize eines solchen Idylls, das fern von aller Pikanterie und Frivolität den ganzen Vorgang zum Spiel harmloser Kinder gestaltet.

Eine Schaukel, die nichts enthüllt als die Spitze eines bekleideten Frauenfüßchens, dessen heimlicher Bewunderer, auf der Tat ertappt, die völlige Aussichtslosigkeit seiner weiteren Hoffnungen auf Aspekte à la Fragonard aus schönem Munde bestätigt hören muß; auf der anderen Seite ein melancholischer „Indifférent“, der hoffnungslose Liebhaber, der Leidensgefährte des Malerpoeten selbst, der mit resignierter Miene sein freiwillig übernommenes Amt im Dienste seiner spröden Herrin verrichtet — all das mit stiller Selbstverständlichkeit und Diskretion, ohne jede Pointe vorgetragen: für solch quellfrische Märchenpoesie war die unaufhaltsamem Verfall entgegeneilende Ära der Hirschgarten- und Boudoirgeheimnisse nicht mehr aufnahmefähig.

So erklärt sich die unmittelbar nach Watteaus Tode einsetzende Gleichgültigkeit gegen seine Kunst, der wir in Deutschland in erster Linie die kostbaren Erwerbungen Friedrichs des Großen verdanken. Es ist ausgeschlossen, daß man in Frankreich schon in den dreißiger und vierziger Jahren für die koloristischen Qualitäten dieser Kunst kein Auge mehr gehabt haben sollte, aber der Inhalt der Watteauschen Liebesszenen war der Zeit zu simpel und uninteressant. So ist schließlich auch die negative historische Wirkung der Kunst unseres Meisters, die schnelle Vergessenheit, in die er geriet, aus ihren seelischen Qualitäten abzuleiten. Das mit so großen künstlerischen und materiellen Opfern unternommene Stichwerk Juliennes hatte nur einen sehr bescheidenen Erfolg, und schon 1746 konnte man, wie wir bereits berichtet, ein Gemälde Watteaus für 37 Livres und 23 Zeichnungen für 10 Francs erhalten.

Dagegen gelten Lebrun und (der Watteau geistig unendlich näherstehende) Poussin dem neuen wie dem alten Jahrhundert als die klassischen und kanonischen Meister. Der tief im französischen Nationalgeist wurzelnde, durch keinen noch so hoch emporblühenden Kolorismus und Naturalismus aus seiner Machtstellung zu verdrängende Respekt vor den Traditionen und Sanktionen der Akademie, nach denen die Historienmalerei als die einzig der Pflege und des Nachruhms würdige Kunstgattung gilt, macht dem „niederen“ Genre der Fêtes galantes bald genug den Garaus in der öffentlichen Meinung.

Mit dem schon vor der Jahrhundertmitte, noch während der Blüte des Rokoko beginnenden Wiedererstarken der klassizistischen Tendenzen sinkt die Kunst Watteaus immer tiefer in der offiziellen und inoffiziellen Schätzung der Nation. „Watteau n'a jamais pu dessiner la grande manière et ses expressions sont assez communes“ dekretiert Mariette, und der Chorus der die öffentliche Meinung beherrschenden Archäologen und Kunstkritiker stimmt ein. Die Meinung eines ihrer Hauptführer, des Grafen Caylus, haben wir schon vernommen (s. S. 24). Unter dem Druck dieser Autoritäten wagen selbst die noch überlebenden intimsten Freunde des toten

Meisters nicht, ihre Stimmen zu erheben. Selbst der treue Gersaint fürchtet das Odium des unmodernen, rückständigen Kunstliebhabers und erklärt dreiundzwanzig Jahre nach dem Tode seines großen Freundes: „Ce genre (Watteau, Lancret, Pater) se trouve tout à fait éteint par leur mort: il est vrai qu'il ne serait pas avantageux pour la Peinture que l'on se livrât trop à ce goût: cela pourroit avenir prejudicable pour le genre noble et historique (!) (im Katalog der Sammlung Quentin de Lorangère 1744).

Mit der klassizistischen Strömung vereinigt sich die literarische, deren ungeheures Anwachsen in den führenden Ländern Frankreich, Deutschland und England die Herrschaft des Klassizismus überhaupt erst ermöglicht. Je näher der Jahrhundertwende, um so mehr beginnt das Denken und Reflektieren das rein künstlerische Sehen zu verdrängen. Die Zeit, die einen Greuze auf den Schild hob, stand bereits so stark im Banne einer literarisch orientierten Kunstanschauung, daß die bis auf wenige Ausnahmen völlig „inhaltlose", fast stets dasselbe Thema variierende Malerei Watteaus ihr völlig gleichgültig geworden war. Hier gab es keine „Szenen", keine Katastrophen, keine Sensationen. Der Mangel an Pointen eindrücklicher und leichtfaßlicher Art, das Fehlen aller Sentimentalität in Dur oder Moll, benahm den Bildern Watteaus in den Augen eines Publikums, das so gern die eigene Lust zu fabulieren an den Kunstwerken übte und diese intellektuelle Betätigung mit Kunstgenuß verwechselte, jedes Interesse. Stolz auf die erworbene neue Moral (die nebenbei gesagt Ungeheures auf der Weltbühne vorbereitete), ließ man, des rein künstlerischen Urteils längst unfähig, Watteau für die Sünden Bouchers, des „Sittenverderbers", büßen. Die ganze Richtung der Fetes galantes und Schäferszenen mußte, aus der Psychologie der Zeit heraus, der allgemeinen Verachtung und Verdammnis anheimfallen.

Dem „Genre noble et historique" gehörte die Zukunft. Die Geschichtsmalerei erhebt aufs neue ihr Haupt und beherrscht bis tief in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein die Produktion und das Publikum des gesamten gebildeten Europa. Lebruns Erbe wird von dem geistig und künstlerisch hoch überlegenen David angetreten, und auch das abermalige Erwachen des

-8. Studienköpfe, Rötel- und Kreidezeichnung. London, British Museum

Kolorismus in der französischen Romantik, hundert Jahre nach Watteaus Tode, bleibt eine Episode wie das Wirken des großen Régencemalers in der eigenen Zeit. Der Haß gegen alles, was an das Ancien régime gemahnte, macht die jungen Revolutionäre blind gegen alle künstlerischen Qualitäten der vergangenen Epoche. Die Schüler Davids behandeln die „Insel der Cythere" mit Brotkügelchen und Faustschlägen. Und außerhalb Frankreichs ist, nach der Episode Friedrichs des Großen, Watteaus Name gleichfalls geächtet. Goethe und seine Zeit kennen ihn kaum und nennen ihn nirgends. Auf einer Auktion des Jahres 1806 konnte man die beiden Wunderwerke des Indifférent und der Finette, die 1781 wenigstens noch 475 Frs. erzielt hatten, zusammen für 75 Frs. erstehen. Und ein Jahrzehnt später schließt der Schweizer Kunsthistoriker Füßli seine Besprechung Watteaus mit den denkwürdigen Worten: „Immerhin hat dieser ganze Kram das große Interesse, den französischen Geist des Jahrhunderts Ludwigs des Fünfzehnten jämmerlichen Angedenkens schädeltreffend zu zeichnen." —

Erst nach der Jahrhundertmitte vollzieht sich der Wandel. Die Entdeckertat der Brüder Goncourt hob zum erstenmal vor aller Welt den Bannfluch, der auf der Kunst des Rokoko ein volles Jahrhundert hindurch gelastet hatte. Das Erscheinen des „L'Art du dix-huitième siècle" im Jahre 1865 ist das erste Symptom eines allgemeinen Umschwungs und der beginnenden Umwertung aller Werte.

Auch diese neue Wendung findet in der allgemeinen Psychologie der Zeit ihre Erklärung. Sie steht wie die anderen großen wissenschaftlichen Leistungen des Jahrhunderts, den eigenen Schöpfern unbewußt, in engstem Zusammenhang mit dem ungeheuren Aufschwung, den die Naturwissenschaften um jene Jahrhundertmitte zu nehmen begannen. Weit tiefer als die Freude an der wissenschaftlichen Exkursion in noch unbetretene Reviere der Kunst- und Kulturgeschichte wirkte die alle Gebiete des geistigen und künstlerischen Lebens befruchtende neu erwachte Liebe zur Natur bei der Wirkung mit, die jetzt von diesen alten, längst vergessenen Meistern ausging. Der Sinn für die Farbe und die instinktive

Hinneigung zu allen naturnahen, der Abstraktion entrückten Kunstgebilden führte für Watteau, Chardin und Fragonard den gleichen Tag der Auferstehung herauf, der bald darauf auch den italienischen Quattrocentisten dämmerte. Wie Donatellos David den Thorwaldsenschen Merkur, so löste die Insel der Cythere die bis dahin noch immer als kanonisch geltenden Horatier des David ab. Schon 1883 bietet ein Pariser Agent für das Berliner Exemplar eine volle Viertelmillion, und der letzte Besitzer des Gilles weist die ihm mehrmals gebotenen 300000 Frs. zurück.

Von nun an gibt es keinen Abstieg mehr. Watteau wird für Frankreich der Klassiker des Kolorismus. Barbizon und die Impressionisten tun das ihrige, um den Augen der Mitwelt die neu errungene Kraft des farbigen Sehens zu stärken und sie mit ungeahnten neuen Werten zu bereichern. In Renoir erstand dem Maître des fêtes galantes ein Geistesverwandter, der die Palette des alten Zauberers da aufnahm, wo sie ihm nach Vollendung des Gersaint-Schildes entglitten war. Mit und neben ihm entfalteten Monet, Sisley und Pissarro ihre leuchtenden Fatamorganen. Die atmosphärischen Phänomene, bisher nur einem stilisierenden Kolorismus zugänglich, wurden zerlegt in Myriaden farbenfunkelnder Atome. Die Augen der Menschheit, im jahrhundertelangen Bann der dunklen Museumstöne befangen, schwelgten, zum Licht erwacht, in den Orgien einer von aller Schwere der Pigmente erlösten, frei im Äther schwingenden Farbe. Der alte Régence-Meister hätte all diese Wunder angestaunt wie ein Naturforscher seiner Zeit die Offenbarungen der Spektralanalyse und wäre sich vielleicht auf Augenblicke recht altmodisch erschienen.

Aber eins blieb ihm unverloren: die große Seele. Sein Auge blickte nicht so scharf wie das die Welt durch tausend Prismen beobachtende jener späten Nachfolger, aber es blickte tiefer. Es sah hinter jenen Sphären noch eine andere unsichtbare Welt unirdischer Formen und Farben, eine aus Äther und Seide gesponnene Märchenwelt, in die keines Naturforschers Auge drang, sondern nur der Seherblick des großen Poeten. Dies Reich der seelischen Rhythmen und Klänge verschloß und verschließt sich in

alle Ewigkeit auch dem höchst organisierten und kultivierten Auge, wenn nicht zugleich der Zauberstab des Geistes ihm die Pforten des Paradieses öffnet.

79. Zeichnung Watteaus, radiert von Boucher

ANHANG

DER UNBEKANNTE WATTEAU

„Unbekannt“ in doppelter Beziehung. Einmal, weil das Schicksal der untergegangenen oder unauffindbaren Originale bis auf den heutigen Tag dunkel geblieben, dann, weil auch die hier reproduzierten Stiche, kostbare letzte Spuren verlorener Watteauscher Gedanken, für den weiteren Kreis der Kunstfreunde eine neue Bekanntschaft bedeuten dürften. Die hier zum erstenmal kritisch bewerteten Stücke repräsentieren eine ganz kleine Auswahl aus dem monumentalen Stichwerk, das Watteaus Freund Julienne nach dem Tode des Meisters herausgab (s. o. S. 23). Sie sollen zu dem Gesamtbilde Watteaus noch einige Züge nachtragen und im besonderen unser Kapitel über die historische Entwicklung seiner Kunst illustrieren. (Eine Auswahl aus dem Julienneschen Stichwerk hat die Berliner Kunstanstalt A. Frisch in Lichtdrucken herausgegeben.)

80. Antoine de la Roque. Stich von Lépicié.

Antoine de la Roque.

(Abb. 80.)

Gelehrte Huldigung Watteaus an seinen Freund, einen ehemaligen Offizier und späteren Poeten, im Stil der Versailler Ära. Typisches Frühwerk. Der aristokratische Invalide hat als „Victime du Dieu Mars", wie die Legende des Stiches sagt, das Waffenhandwerk mit der Leier vertauscht. Das Stilleben rechts, wo in naiver Drastik der Gegensätze die Lyra sich an den leeren Panzer lehnt, noch ganz im Sinne der Louisquatorze-Symbolik erfunden, die solches Beiwerk zur Charakteristik des Helden und mit Spekulation auf die literarische Bildung des Beschauers besonders stark zu betonen liebte (Lebruns „Jabach" im Berliner Museum). Auch das pathetisch gemeinte Motiv der Hauptfigur, deren Négligé sich schlecht zu der spreitbeinigen Paradepose schicken will, trägt noch die Spuren des Lebrunschen

81. Retour de chasse. Stich von B. Audran.

Klassizismus („Tod des Meleager", Louvre). Der Widerstreit des geborenen Naturalisten mit dem Schema ist unverkennbar. Die angestrebte Porträttreue in der intellektuell nicht gerade hervorragenden Physiognomie des Helden, das etwas aufdringliche Beiwerk des Hundes und des Krückstocks fügen sich schlecht in die symbolische Umgebung der Nymphen und Faune. (Der Hund spielt in allen Perioden Watteaus eine teils repräsentative, teils perspektivische Rolle; im vorliegenden Falle hat er eine ähnliche Aufgabe zu erfüllen wie sein späterer Genosse im Gersaint-Schild.)

Watteaus Autorschaft ist unverkennbar. Um sie zu stützen, genügte allein ein Teilstück wie die weibliche Rückenpartie vom Halse aufwärts. Diese Wendung ist rhythmisch und formal echtester Watteau, selbst in der Übersetzung. Ferner verrät sich im Großen der künftige Meister der Komposition in der melodischen Bindung der weiblichen Gruppen mit dem Schweigen gebietenden Faun im Mittelgrund, der seinerseits zur Hauptfigur überleitet. Das ganze Quartett trägt in seiner lockeren und doch gebundenen Fügung die Keime der späteren Gruppenbildung der reifen Meisterjahre. In negativem Sinne spricht das gelegentlich des Gilles und anderer Werke hervorgehobene unklare räumliche Verhältnis der Gruppe zum Terrain für Watteaus Autorschaft. Auch zum „Frühstück" des

82. Raub der Europa. Stich von Aveline.

Berliner Museums (Abb. 47) ergeben sich verwandtschaftliche Beziehungen kompositioneller Art.

Retour de Chasse.

(Abb. 81.)

Die stilistische Verwandtschaft mit dem vorhergehenden Stück ist unverkennbar. Großes Repräsentationsbild der Frühzeit, ebensoweit entfernt von der physiognomischen Konzentration und Schlagkraft der späteren Halbfiguren-Porträts wie von der Intimität und dem Stimmungsreichtum des Julienne-Bildnisses (Abb. 1). Im Aufbau und wohl auch im Kolorit in die Richtung des Desportes einlenkend, erinnert das mit besonderer Sorgfalt behandelte Wildpret-Stilleben an einen der wenigen erhaltenen Briefe Watteaus, wo er Julienne gegenüber von einer besonderen Vorliebe für solche Jagdstücke spricht (abgedr. bei Goncourt, I 43). Die für Watteau

83. Promenade sur les remparts. Stich von Aubert.

charakteristische Handhaltung („Printemps" für Crozat und andere Bilder) kehrt noch in der weiblichen Hauptfigur des Gersaint-Schildes wieder.

Enlèvement de l'Europe.

(Abb. 82.)

Stärkere Loslösung von der pompösen Schwere des Louisquatorze. Unverkennbare italienische Reminiszenzen (Bolognesen, Veronesen). Mangelnde Anatomie der Unterkörper in den Figuren links nicht unbedingt auf Rechnung des Stechers zu setzen (vgl. im Stichwerk das Porträt des Musikers Rebel, den „Automne" für Crozat und andere Bilder mit gleichen Mängeln). Am stärksten Watteauisch das Terzett des Mittelgrundes. Zunehmende Auflockerung und Erleichterung im Sinne der Régence. Stärkere Naturnähe. Hervorragende Tierdarstellung, namentlich in dem Ochsen des rechten

Vordergrundes. Hier besonders deutlich das noch unvermittelte Nebeneinander der naturalistisch-vlämischen Anlage, der romanischen Einflüsse und der eigenen neuen Tendenzen. Der meisterliche Stich des Aveline läßt namentlich in dem seidig weichen Mittelgrund die hohen Qualitäten der Vorlage ahnen.

Promenade sur les remparts.

(Abb. 83.)

Typisches Frühwerk, Vorstufe der klassischen Fêtes galantes, deren Haupttypen und Motive es in reicher Zahl enthält, doch noch sämtlich in trockener Aufzählung und unrhythmischem Nebeneinander. Ebenso fehlt der Einzelzeichnung noch völlig die Verve und der Esprit der reifen Schöpfungen.

Colin maillard (Blindekuhspiel).

(Abb. 84.)

Mit der „Vraie gaieté" (Abb. 36) zu vergleichen. Hier wie dort werden die alten niederländischen Motive bereits in dem neuen Watteauschen Geist interpretiert. Vorzügliche Komposition der Hauptgruppe. Der Zuschauer am Baume eine Vorstufe zu dem gleichen Motiv der „Proposition débarrassante" (Abb. 46), das am vollendetsten in den „Bergers" des Neuen Palais (Abb. 70) wiederkehrt.

Chute d'eau.

(Abb. 85.)

Die Komposition, aus reifster Zeit, bedeutet eine der stärksten Leistungen des Landschafters Watteau. Die Großartigkeit der Konzeption, die Einheit von Natur und Staffage, der gemeinsame Sturz in die Tiefe, die Lebendigkeit und Frische der Naturbeobachtung wie des Figürlichen lassen ebenso wie die Fülle der koloristischen Reize den Verlust des Originals doppelt schmerzlich empfinden. Was gäben wir darum, könnten wir diesen Wassersturz und diese Ziegenherde etwa in den Farben des großen Londoner Jagdstücks (Abb. 66) erleben. Voll echt Watteauscher Poesie auch die reizende Variante des uns aus der „Schaukel" (Abb. 76) bekannten Liebhabers weiblicher Füße.

84. Colin maillard (Blindekuhspiel). Stich von E. Brion.

85. Wasserfall. Stich von J. Moyreau.

86. Occupation selon l'age Stich von Dupuis.

Occupation selon l'âge.

(Abb. 86.)

Das einzige reine Genrebild Watteaus, stofflich wie eine Vorahnung Chardins anmutend, von dessen unbestechlicher Objektivität es sich nur durch das literarisch zugespitzte Arrangement unterscheidet. Das Stück hat in der Gesamtstimmung mit den „Charmes de la vie" der Wallace Collection (Z 52/53) die größte Ähnlichkeit. Die Figur des kleinen Mädchens kehrt dort, in dem „Konzert" (Sanssouci, Z 55), sowie in der Berliner „Gesellschaft im Freien" (Abb. 56) fast wörtlich wieder. Auch die Breite der Gewandbehandlung verweist das Stück in die spätere Zeit. Charakteristisch für Watteau ist abermals die räumliche Unklarheit, namentlich in den Sitzmotiven der beiden Hauptfiguren.

87. Qu'ai-je fait, assassins maudits? Stich von Caylus.

Qu'ai-je fait, assassins maudits?

(Abb. 87.)

Aus dem letzten Lebensjahr des Künstlers, nach seiner Rückkehr aus London (vgl. unsern Text S. 137). Der Arzt, besser gesagt der Kurpfuscher, ist für Watteau ein ebenso beliebtes Objekt des Spottes gewesen wie einst für Molière. Doch bleibt diese wie die wenigen anderen Karikaturen, die sein Oeuvre aufweist, innerhalb der Grenzen einer harmlosen Situationskomik, der alles Gift fehlt. Das heilige Lachen übertönt auch die letzten Schmerzen.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

1. Watteau und Julienne. Nach einem Stich 7
2. Die Fahrt nach Cythere. Paris, Louvre 17
3. Mignard, Ludwig XIV. als Endymion, von Nymphen umgeben. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum 19
4. Liebespaar. Paris, Louvre 25
5. Mezzetin. Petersburg, Ermitage 27
6. Die Fahrt nach Cythere. Ausschnitt aus der dritten Fassung, Berlin . . . 31
7. Gesellschaft im Park. Paris, Louvre 32
8. Studie (Rötel, Kohle und Kreide). Paris, Louvre 35
9. Weiblicher Halbakt, Rötelzeichnung. Paris, Louvre 36
10. Studie zu einem sitzenden Mädchen. England, Privatbesitz 37
11. Studienköpfe, Rötelzeichnung (mit Kohle und Kreide). Paris, Louvre . . 38
12. Studienköpfe, Rötelzeichnung (mit Kohle und Kreide). Paris, Petit Palais 39
13. L'Indifférent. Paris, Louvre 44
14. La Finette. Paris, Louvre 45
15. Die Italienische Komödie. Berlin 47
16. Französische Komödianten. Potsdam, Neues Palais 49
17. Italienische Komödianten. Stich von Baron 51
18. Gilles. Paris, Louvre 53
19. Gruppe aus dem „Gilles“ 55
20. Das Firmenschild des Gersaint. Stich von Aveline nach einer Kopie von Pater 59
21. Das Firmenschild des Gersaint. Linke Hälfte. Berlin 60
22. Das Firmenschild des Gersaint. Rechte Hälfte Berlin 61
23. Schleifer, Rötelzeichnung, schwarz übergangen. Paris, Louvre 71
24. Studienköpfe, Rötel-Kreidezeichnung. London 72
25. Der Abbé Haranger. Kreide- und Rötelzeichnung. Berlin 73
26. Rigaud, Bildnis Lebruns und Mignards 76
27. Tisch im Louisquatorze-Stil 76
28. Boucher, Le Thé. Paris, Louvre. Ausschnitt 76
29. Tisch im Louisquinze-Stil 76
30. Largillière, Selbstbildnis mit Familie. Louvre 76
31. Tisch im Régence-Stil 76

Seite

32. Largillière, Kammerherr von Montargu. Dresden 78
33. Männliches Bildnis. Paris, Privatbesitz 81
34. Das Murmeltier. Petersburg, Ermitage 82
35. Die Dorfbraut. (Kopie in Londoner Privatbesitz) 85
36. La vraie gaîté. London, Tennant-Gallery 87
37. P. Angillis, Die Annäherung. Berlin 88
38. Das Biwak (Camp volant), Petersburg 90
39. Rückzug der Nachhut (Recrue). Nantes. Kopie des Originals bei E. Rothschild, Paris 91
40. Van der Meulen, Ausfahrt Ludwigs XIV., Dresden 93
41. Ornamentstich 94
42. Gillot, Ornamentzeichnung. Louvre 95
43. Radierung aus den „Figures de Modes“ 96
44. Radierung aus den „Figures de Modes“ 97
45. „Belle, n'écoutez rien!“ Stich von Cochin 98
46. Der verwirrende Vorschlag. Petersburg, Ermitage 99
47. Das Frühstück. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 100
48. Aus dem „Kontertanz“. London 101
49. Aus dem „Verwirrenden Vorschlag“. Petersburg 101
50. Aus den „Hirten“. Potsdam (s. Abb. 70) 102
51. Aus der „Fahrt nach Cythere“. Paris 102
52. Aus der „Gesellschaft im Park“. Berlin 103
53. Aus dem „Firmenschild des Gersaint“. Berlin 103
54. Die Fahrt nach Cythere. Erste Fassung. Paris, Sedelmeyer. Nach einem Stich 105
55. Die Fahrt nach Cythere. Dritte Fassung. Berlin 107
56. Gesellschaft im Park. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 109
57. Die Überraschung. London, Buckingham Palace 111
58. Rubens. Studienblatt. Paris, Louvre 112
59. Rubens. Studie zum „Liebesgarten“. Paris, Louvre 113
60. Jupiter und Antiope. Paris, Louvre 115
61. Rubens, Fortuna. Skizze, Berlin 116
62. Das Urteil des Paris, Skizze. Paris, Louvre 117
63. Rubens, Der Liebesgarten. Madrid 118
64. Das Liebesfest. Dresden 120
65. Gesellschaft im Freien. Dresden 121

Seite

66. Die Jagdgesellschaft. London, Wallace Collection 123
67. Der Frühling. Stich von Desplaces 124
68. Selbstbildnis. Zeichnung in drei Kreiden. Chantilly (nach Revue de l'Art, Juli 1921) 129
69. Italienische Parkszene. Potsdam, Sanssouci. Nach einem Stich 133
70. Die Hirten. Potsdam, Neues Palais 139
71. Ballfreuden. London, Dulwich Gallery 143
72. Pater, Komödianten im Park. Paris, Louvre 148
73. Lancret, Blindekuhspiel. Potsdam 149
74. Boucher, Schäferszene. Paris, Louvre 150
75. Boucher, Bad der Diana. Paris, Louvre 151
76. Watteau, Die Schaukel. Stich von Joulin 152
77. Fragonard, Die Schaukel. London, Wallace Collection 153
78. Studienköpfe. Rötel- und Kreidezeichnung. London, British Museum . . 157
79. Zeichnung (Pierrot). Radiert von Boucher 160
80. Antoine de la Roque. Stich von Lépicié 163
81. Retour de Chasse. Stich von B. Audran 164
82. Raub der Europa. Stich von Aveline 165
83. Promenade sur les remparts. Stich von Aubert 166
84. Colin maillard. Stich von E. Brion 168
85. Wasserfall. Stich von J. Moyreau 169
86. Occupation selon l'âge. Stich von Dupuis 170
87. Qu'ai-je fait, assassins maudits? Stich von Caylus 171

REGISTER

Ancien régime S. 75, 150, 158
Angillis, Pierre S. 89
Audran, Claude, Kupferstecher S. 69, 110/111. Abb. 183
Aveline, Pierre, Kupferstecher S. 167. Abb. 20, 82

Barbizon S. 159
Barock S. 30, 127
Berlin, Firmenschild des Gersaint S. 22/23, 28, 56/66, 70, 80, 83, 97, 98, 101, 108, 110, 113, 116, 120, 121, 137, 144, 159, 164, 166. Abb. 21, 22
  Kopie von Pater S. 57/58. Abb. 20
  Frühstück S. 103, 164. Abb. 47
  Gesellschaft im Park S. 105, 122, 170. Abb. 56
  Italienische Komödie S. 51/52. Abb. 15
Benennung der Bilder S. 25, 46
Bérain, Jean S. 75, 95, 111
Boucher, François S. 13, 33, 78, 130, 148/150, 154, 156. Abb. 28, 75, 76
Brouwer, Adrian S. 24, 97

Callot, Jacques S. 94
Campagnola, Giulio S. 119, 120
Claude le Lorrain S. 32, 34
Carriera, Rosalba S. 110
Caylus, Graf S. 24, 26, 83, 95, 128, 130, 132, 134, 136, 140, 141, 155. Abb. 87 (Stich)
Chardin S. 128, 159, 170
Corot, Camille S. 33
Cotte, Robert de S. 128
Coypel, Antoine S. 78
Crozat, Joseph Antoine S. 70, 94, 119, 132
Cythere, Fahrt nach. I. Fassung S. 97, 104, 105, 106. Abb. 54
  II. Fassung S. 16, 18, 21, 25, 30, 52, 56, 64, 65, 69, 97, 98, 100, 103, 104/105, 113, 127, 130, 138, 141, 151, 158, 159. Abb. 2
  III. Fassung S. 104/106, 141. Abb. 6, 55

David, Jacques Louis S. 19, 48, 59, 156, 159
Delafosse, Charles S. 78, 108, 112, 128
Denon, Dominique Vivant S. 48
Desplaces, Louis, Kupferstecher S. 67
Desportes, François S. 78, 108, 165
Dixhuitième, Zeitalter des S. 16, 36, 89, 154
Donatello S. 115, 159
Dresden, Gesellschaft im Freien S. 28, 58, 106, 121. Abb. 65
  Liebesfest S. 25, 106, 121, 149. Abb. 64
Dyck, Anthonis van S. 79

Erhaltungszustand der Bilder S. 65, 122

Fêtes galantes S. 23, 48, 56, 62, 63, 69, 93, 98, 106, 108, 130, 137, 159, 167
Fragonard S. 22, 32, 36, 116, 128, 151/154, 159. Abb. 77
Friedrich der Große S. 63, 80, 155, 158

Gainsborough S. 52
Gérin S. 69, 79
Gersaint S. 56, 65, 70, 128, 132, 134, 137, 141, 156
Gersaint, Firmenschild des s. Berlin

Gillot, Claude S. 48, 51, 69, 75, 84, 89, 93, 94/96, 97, 99, 102, 104, 110/111, 119
Giorgione S. 28
Goncourt, Brüder S. 21, 70, 159
Greuze, Jean-Baptiste S. 156

Haranger, Abbé S. 132, 137. Abb. 25
Houdon, Jean-Antoine S. 54

Impressionismus S. 110, 116, 144, 159

Jordaens, Jakob S. 80
Julienne S. 23, 37, 69, 128, 132, 165
Julienne, Stichwerk des S. 23, 40, 69, 155, 162

Klassizismus S. 18, 22, 50, 83, 99, 101, 108, 151, 155, 156
Kolorit S. 21, 29, 34/36, 46, 52, 64, 75, 78, 79, 89, 94, 108/124, 142, 150, 165
Komposition der Bilder S. 19, 30, 86, 88, 92, 98/108, 114, 140, 164, 167

Lancret, Nicolas S. 80, 147, 156
Landschaftsbilder S. 30/34, 56, 141/142, 167
Largillière, Nicolas de S. 78/79, 108, 128. Abb. 30, 32
Lebrun, Charles S. 16, 32, 155, 156, 163
Lionardo S. 147
Literatur über Watteau S. 70/74
London, Buckingham-Palace.
Die Überraschung S. 112/113. Abb. 57
Dulwich-Gallery. Ballfreuden S. 142. Abb. 71
Saône-Museum. Die Dorfbraut S. 83. Abb. 35
Tennant-Gallery. Vraie Gaieté S. 84/89, 93, 167. Abb. 36
Wallace-Collection. Jagdgesellschaft S. 105, 121, 167. Abb. 66
Louisquatorze-Stil S. 16, 32, 63, 75, 77, 79, 108, 163, 166. Abb. 26/27
Louisquinze-Stil s. Rokoko

Mantegna, Andrea S. 114
Mariette, Pierre Jean S. 155
Masaccio S. 16
Meulen, Adam François van der S. 92. Abb. 40
Mignard, Pierre S. 16, 18. Abb. 3
Monet, Claude S. 43, 159
Musik in Watteaus Bildern S. 22, 28/29, 46, 98

Nachahmer Watteaus S. 29, 147/151. Abb. 72/75

Ornament S. 111. Abb. 41/42
Ostade, Adriaen van S. 86, 97

Paris, Louvre, Cythere s. o.
Faux pas S. 25. Abb. 4
Finette S. 43/46, 54, 98, 103, 104, 158. Abb. 14
Gesellschaft im Park S. 33. Abb. 7
Gilles S. 30, 48/56, 57, 64, 65, 70, 83, 98, 106, 121, 159, 164. Abb. 18, 19
Indifférent S. 29, 30, 43/46, 54, 65, 97, 101, 103, 104, 130, 158. Abb. 13
Jupiter und Antiope S. 114/115. Abb. 60
Liebespaar S. 25. Abb. 4
Urteil des Paris S. 63, 79, 106, 114/116, 149. Abb. 62
Zeichnungen s. u

Paris, Louvre
E. Rothschild, Recrue (Kopie) S. 89/92. Abb. 39
Parrocel, Joseph und Charles S. 92
Pater, Jean-Baptiste S. 57, 70, 137, 147, 156
Petersburg, Ermitage. Biwak S. 89/93. Abb. 38
Mezzetin S. 28. Abb. 5
Murmeltier S. 28, 80, 82, 83, 103. Abb. 34
Verwirrender Vorschlag S. 167. Abb. 46
Pissarro, Camille S. 159
Porträt S. 23, 79, 106, 165. Abb. 1, 33, 68
Potsdam, Neues Palais. Französische Komödianten S. 50, 97. Abb. 16
Hirten S. 83, 167. Abb. 70
Sanssouci. Italienische Parkszene S. 28. Abb. 69
Poussin, Nicolas S. 32, 155

Radierungen S. 95/96. Abb. 43/44
Régence-Stil S. 16, 25, 75, 76/79, 86, 89, 94, 111, 127, 128, 166. Abb. 30/31
Rembrandt S. 147
Renoir, Auguste S. 43, 159
Robert, Hubert S. 32
Rokoko S. 48, 54, 75, 77, 78, 106, 147, 151, 155, 158. Abb. 28/29
Rubens S. 26, 54, 78, 79, 83, 89, 94, 99, 103, 108, 110, 111/122. Abb. 58, 59, 62, 63

Schüler Watteaus S. 70, 137
Selbstporträt S. 130. Abb. 68
Sirois S. 134
Sisley, Alfred S. 159
Stiche nach Watteaus Bildern S. 80, 119, 163/171. Abb. 1, 17, 20, 45, 54, 67, 69, 76, 80/87

Tanzenden Paares, Motiv des S. 63, 86/88, 101/103. Abb. 48/53
Teniers, David S. 16, 24, 57, 80, 84, 86, 89, 95, 97, 110
Terborch, Gerard S. 46
Thorwaldsen, Berthel S. 159
Tiepolo, Giov. Batt. S. 108
Tizian S. 34, 78, 110, 114, 119, 120

Velazquez S. 58
Venezianische Schule S. 120, 121
Versailler Schule S. 33, 75, 78, 163
Vlämisch-holländische Schule S. 16, 79, 80, 84, 89, 96
Vleughels, Nicolas S. 70, 132

Zeichnungen S. 23, 36/40, 83, 112, 119, 130. Abb. 8/12, 23/25, 68, 78, 79

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00634 2451